

博士論文

A. シェーンベルク 《架空庭園の書》（作品 15）の分析と演奏解釈の試み
A Study of "Das Buch der hängenden Gärten" (op.15) by Arnold Schönberg
through Performance and Analysis

木原（川辺） 茜

目次	頁
序論	
1. 研究の動機と目的	...4
2. 先行研究	...7
3. 本論の構成	...9
第1章：20世紀初頭における演奏と受容	...10
1.1. 初演の演奏状況と評価	...11
1.2. 1912年の演奏状況と評価	...13
1.3. 《架空庭園の書》起用歌手	...15
1.4. 20世紀初頭における作曲家たちと受容者の感覚の差異	...16
第2章：A.シェーンベルクの歌曲創作とその背景	...18
2.1. 世紀転換期におけるドイツ歌曲の状況と同時代の作曲家の歌曲のスタイル	
2.2. 連作歌曲形式とシェーンベルク	...23
2.3. シェーンベルクの創作とその時期の特徴	...27
2.4. シェーンベルクの創作におけるテキスト	...32
第3章：S.ゲオルゲの『架空庭園の書』：テキスト分析	...40
3.1. シュテファン・ゲオルゲ	...40
3.2. 「架空庭園」という表題に関して	...41
3.3. 詩全体の構造と概略	...45
3.4. 特徴的な手法	...52
3.4.1. 韻律と構造	
3.4.2. 言葉以外のコンテキスト	...57
第4章：A.シェーンベルクの《架空庭園の書》：音楽分析	...61
4.1. 15曲の選択と作曲プロセス	...61
4.2. 全体の構造と構成	...63
4.3. 《架空庭園の書》におけるシェーンベルクの作曲技法	...65
4.3.1. モチーフ	
4.3.2. 半音階的進行と指向性	...70
4.3.3. 水平方向と垂直方向に用いられる音程	...73

4.3.4. 異名同音の問題	...78
第5章：分析と演奏への試論：各曲のテキスト・音楽分析	...81
5.1. 〈第1曲〉	
〈第2曲〉	
〈第3曲〉	
〈第4曲〉	
〈第5曲〉	
〈第6曲〉	
〈第7曲〉	
〈第8曲〉	
〈第9曲〉	
〈第10曲〉	
〈第11曲〉	
〈第12曲〉	
〈第13曲〉	
〈第14曲〉	
〈第15曲〉	
5.2. 分析から演奏解釈への視点	...135
5.2.1. モチーフまたは音型	
5.2.2. 言葉と音楽の関係	...137
5.2.3. ツィクルス性と全体性	...139
5.3. 作品解釈から演奏へのモデルケース	...142
第6章：結論と今後の課題	...154
参考文献	...159
謝辞	...162
付録資料1：《架空庭園の書》初演および1912年再演の新聞評のまとめ	
付録資料2：《架空庭園の書》初演および1912年再演の新聞評訳	
付録資料3：『架空庭園の書』全31詩分析表	
付録資料4：『架空庭園の書』全訳	

凡例

- 1) 「架空庭園の書」のタイトル名は、シュテファン・ゲオルゲ Stefan George の原文では『架空庭園の書』とし、アルノルト・シェーンベルク Arnold Schönberg が作曲したものを《架空庭園の書》と表記する。
- 2) ゲオルゲの詩のテキストは、彼の書式に準じて、名詞の頭文字も小文字で表記している。また、文末はピリオド「。」と中点「・」で区別される。
- 3) シェーンベルクの《架空庭園の書》は、彼ら一派が呼んでいた《ゲオルゲ歌曲》と同義である。
- 4) 音名表記はドイツ式で、ハ音：c、1点ニ音：d¹、2点ホ音：e²のように表記する。
- 5) 音程関係を示す場合に、水平方向の音程の推移は音名をハイフンでつなぎ(例:c-d-e)、垂直方向の音程はスラッシュ(例:c/d/f)で表記する。
- 6) 《架空庭園の書》の譜例の著作権はすべて以下による。

© Copyright 1914, 1941 by Universal Edition A.G., Wien / UE 5338

序論

1. 研究の動機と目的

アルノルト・シェーンベルク Arnold Schönberg (1874-1951) がシュテファン・ゲオルゲ Stefan George (1868-1933) の『架空庭園の書』からの 15 の詩に作曲した《架空庭園の書》は、「無調」の連作歌曲として知られている。この連作歌曲は、シェーンベルクの音楽史的な位置づけを決定した「12音技法」に向かう過渡期に作曲され、彼の新たな方向性を示す作曲技法や構造が模索されている点において、また同時代人の象徴派詩人として知られるゲオルゲのテキストを唯一連作歌曲として使用した点においても、シェーンベルクにとって最も重要な声楽作品のひとつである。以下に述べるように、この作品は音楽学の研究領域においてもこれまで途切れることなく研究されており、この事実はこの作品の音楽史的な重要性を裏付けているだろう。

しかし今日の通念においては、無調の作品は演奏しづらく、また古典的な音楽作品の聴取に慣れた人にとっては聴きづらいものになっていると考えられる。さらに当該作品が演奏される機会は乏しく、またその魅力が広く理解されているとは言い難い。¹この演奏と聴取を難しくしているものはいったい何であるか、どのようにしたらその演奏者や聴者にとってこの作品が理解されやすいものになるのだろうか、どうしたらこの作品の魅力と面白さを演奏によって伝えられるだろうか。演奏者にとってこうした素朴な疑問が、本研究の出発点となっている。

¹ 例えば《架空庭園の書》の録音は、ヘレン・ヴァニー（メゾ・ソプラノ）とグレン・グールドによるもの [1965]、スザンヌ・ランゲ（メゾ・ソプラノ）、トーヴェ・ロンスコフによるもの [1989]、ユリー・カウフマン（ソプラノ）とイルヴィン・ゲイジによるもの [1993] などがあり、2000年以降は比較的録音が増えている。ジェニファー・レーン（メゾ・ソプラノ）とクリストファー・オールドファーザー [ナクソス、2004]、レイラ・プフィスター（メゾ・ソプラノ）とユディス・ポルガー [2010]、フィリス・ブリン＝ジュルソン（ソプラノ）とアーシュラ・オッペンズ [2011] など。メゾ・ソプラノによる録音が多いことは注目される。シェーンベルクの歌曲全集 [カプリッチョ、2012] では、《架空庭園の書》がバリトンのコンラート・ヤルノットとウルス・リスカによって録音されており、男声による演奏という新しさもあり、解釈が多様化してきたことがうかがえる

演奏者にとって無調の作品を演奏する魅力とは、一般的にその作品の演奏解釈の幅がきわめて広いことである。というのも、伝統的な歌曲、すなわちシンプルで聴きやすい旋律と調性和声によって支えられた音楽では、旋律と和声が他の音楽諸要素に対して、あまりにも優位であることから、演奏における表現の可能性は制約されているといえるだろう。さらに歌われるテキストのイントネーションが重視された歌曲では、旋律の自然な流れに支障きたすことがある。

シェーンベルクの《架空庭園の書》は、楽曲全体を構成する調性の支え、聴く者の耳に残るような美しい旋律のいずれも欠いている。しかしここでは、古典派やロマン派の歌曲では使用されなかった大胆な旋律や、デクレーションの極度の強調、斬新で刺激的な響きを通して、人間の心にさまざまな感覚を喚起させ、ときに激しい感情のうねりを描き出すことを可能にした。しかしこのような音楽的表現は、楽譜を音にするときに初めて現われる現象であり、演奏家ひとりひとりの解釈によって大きく左右されると考えられる。だからこそ筆者にとってこの作品は魅力的な存在であるのだが、ともするとひとりよがりな解釈に陥ってしまうという危険が絶えずつきまとい、このことによって演奏、あるいは演奏解釈がこの作品を聴いた聴衆と共有されないという事態になってしまうことも起こり得る。

音楽作品は作品—演奏者—聴取という連続するプロセスにおいてその作品の魅力が共有されるということが、演奏者にとっても、また聴衆にとってもきわめて大切である。なぜなら、音楽作品は、演奏者によって解釈され、演奏されることで息を吹き込まれ、それを通じて聴かれるからである。本研究では、このような作品の魅力を共有するためにどのようにすればよいのかを、音楽学や音楽教育学の分野で行われた先行研究を参照しつつ、演奏者の視点からの分析を通して明らかにしたいと思う。そのために、まず楽曲をひとつひとつ丁寧に読み解くことが重要であるのは言うまでもないが、詩作品としての『架空庭園の書』の持つ特徴や独自性を解明することが必要であることも言うまでもない。その上で初めて、解釈が説得力を伴ったものとなるのではないか。

一見無秩序であるように見える無調の音楽の中にも、音楽的諸要素が綿密に組み合わされている、ということはシェーンベルクらの音楽ではよく見られる。本研究においては、細部を丹念に検討していくことによって、《架空庭園の書》の全体像も明らかにしていきたい。そうすることで複雑に見える音楽が、むしろ演奏者の解釈に示唆を与えるインスピレーションの宝庫となる。このプロセスが作品の解釈者でもある演奏者にとり重要なものとなるにちがいない。

2. 先行研究

シェーンベルクに関する研究は、とりわけ第二次世界大戦後からは途切れることなく、活発に行われてきた。音楽事典『歴史と現代における音楽 新版 Die Musik in Geschichte und Gegenwart』(2005)の「シェーンベルク」の項目²の参考文献表では、1. 文学、2. 論文集、3. 総合的な研究書、とりわけ作曲面、4. 先任者や同時代者との関係と受容、5. 美学、6. 声楽曲研究、7. 器楽曲研究、8. 造形的作品の研究に分類されている。このような先行研究の多様性は、シェーンベルクが作曲のみならず、文学や美学、さらに美術など様々な表現活動を行っていたこと、また彼の創作には思想や芸術のさまざまな背景があったことを如実に物語っている。

しかしこのような広がりや深さを見せる先行研究において、本論が研究対象とする連作歌曲《架空庭園の書》を論じた著作や論文は決して多くはない。たとえあったとしても、その多くは論文集やシェーンベルクの作品解説書や伝記的著作のなかで、触れられる程度にとどまっている。

しかし1980年以降、とりわけ2000年以降にはいくつかの注目できる研究が発表された。例えば《架空庭園の書》を中心に据えた最も長大で重要な研究が、アルブレヒト・デュームリンクの『架空庭園の未知の響き』³(1981年)である。ここでは1900年前後のドイツ歌曲の状況や詩の傾向、同時代人とのかかわり、シェーンベルクの歌曲作曲において重要であるデーメルとゲオルゲとの関わりとそこから派生した作品について、作曲の特徴、受容に至るまで幅広く言及している。作品をとりまく情報と、作品そのものの分析、すなわち演奏者にとってはその作品への理解を深めるための材料は多い一方で、その研究成果を演奏に還元していく必要性、あるいは作品がどのように理解され、聴取されるべきか、ということは述べられていない。

シェーンベルクの無調期の作品に焦点を当てた研究書としては、オックスフォード社から出版されたブライアン・シムズの『シェーンベルクの1908年から1923年における無調の音楽』⁴が挙げられる。その第3章「ゲオルゲの詩への作曲」において1907年から着手したゲオルゲの詩による作品、すなわち《二つの歌曲》作品14と第4楽章に声楽が入

² Christian Martin Schmidt. “Schönberg“, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Stuttgart: Bärenreiter, 2005. 以下『MGG』と表記する。

³ Albrecht Dümling. *Die fremden Klänge der hängenden Gärten*, Kindler, 1981.

⁴ Bryan R Simms. *The Atonal Music of A.Schoenberg 1908-1923*, Oxford, 2000.

る《弦楽4重奏曲第2番》及び《架空庭園の書》について述べられている。ここでは各曲の分析が試みられているが、和声分析や和音分析に多くを負っており、本論において特に考察の対象としている「旋律線」の重要性について着目するものではなかった。

2002年にラーバー社から出版された、ゲロルド・グルーバー編纂の『シェーンベルク作品解釈』⁵では、《架空庭園の書》の成立までの概要や、シェーンベルクの当時の状況、ゲオルゲの詩作についてなどを網羅的に触れ、各曲についての解釈を加えている。とりわけ歌曲全体に顕著に現われる音楽語法、例えば4度和音について詳細に説明されている。しかし演奏解釈までは踏み込んでおらず、演奏者の立場での考察が深められたとは言えない。

2011年に発行された、アイリッシュ・アイリーン・ケーリガンの博士論文「アルノルト・シェーンベルク作品 15」⁶は今までの研究と趣を異にする。彼女は声楽家であると同時に既に大学で教鞭を執っている教師であるという視点を活かし、この複雑な《架空庭園の書》をどう教えるかということ論文の主題としている。「これまでの研究をどう演奏研究につなげていくか」という意味においては私の研究と共通する点もあり、これまでなされてこなかった部分を論じたことは評価されるだろう。シェーンベルクの歌曲の演奏に向けては歌手の立場の主観性を活かし、斬新かつ具体的に論述しているが、その主観的態度を支える論理的な裏付けが明確でない部分も散見された。例えば第4章では、《架空庭園の書》全15曲を「教育的な理由によって分類」したとして、グループ別に論述しているが、その分類の根拠が示されていない。

このように多くの先行研究ではさまざまなアプローチが行われているが、それらのほとんどは学問としての音楽研究の視点に立っており、演奏するという観点は重視されていないように思われた。しかし近年になってケーリガンの研究のように、演奏家が学問的に音楽研究する例が見られるようになったが、筆者が本論で試みるような、音楽学的な側面と演奏の側面の間にある大きな溝を埋めるにはまだ至っていない。以上のことから、これまで積み上げられてきた学問としての音楽研究と、演奏家による実践的な音楽研究を相互に関連付け、実践的な演奏解釈へとつなげようとする本論の研究意義は明らかになったと思われる。

⁵ G.W.Gruber(Hrsg.), *Arnold Schoenberg: Interpretation seiner Werke*, 2Bde., Laaber, 2002.

⁶ Aylish Eileen Kerrigan. *Arnold Schoenberg's Opus 15*. Peter Lang, 2011.

3. 本論の構成

1. 「20世紀初頭における演奏と受容」では、1910年の《架空庭園の書》の初演と、1912年にベルリンとウィーンで再演された際の新聞評から、当時この楽曲がどのように受容され、どのように評価されていたのかをみていく。

2. 「A.シェーンベルクの歌曲創作とその背景」では、同時代のなかでのシェーンベルクの位置づけと、彼の創作段階においての歌曲の価値を検討すると同時に、「連作歌曲」という形式に該当するか定義づけを行う。

3. 「S.ゲオルゲの『架空庭園の書』：テキスト分析」以降では、歌曲研究で欠かすことのできない、テキスト分析と音楽分析を行う。テキスト分析では、構造、韻律分析を中心におき、シェーンベルクが作曲しなかった残りの16篇の詩との連関もみながら、その詩の内容と、ゲオルゲ特有の特徴について考察する。

4. 「シェーンベルクの《架空庭園の書》：音楽分析」では、歌唱旋律を中心とした分析から得られた結果から、シェーンベルクが《架空庭園の書》全曲を通して用いた特徴を抜き出した。そこから、彼が無調というなかで何を拠り所として作曲を行ったかが見えてくると同時に、それらの構成要素が演奏に示唆を与えるものか検討する。

5. 「分析と演奏への試論：各曲のテキスト・音楽分析」では、テキストと楽曲分析という二つの視点から得られた様々な結果から、第5章では個々の楽曲の総合的な分析と、演奏家の視点に立った解釈を行う。先行研究の成果も参考にしながら、できる限りの根拠とともに演奏への試論を立てたい。

第1章： 20世紀初頭における演奏と受容

一般的に、シェーンベルクの創作時期は、調性期、無調期、そして12音技法の時期に分けられる。⁷この《架空庭園の書》は無調期に足を踏み入れた時期の作品であるが、一方で、彼の歌曲創作においてはゲオルゲのテキストを用いた唯一の連作歌曲であり、一つの頂点ともいえる作品である。しかしこのような彼の創作過程において重要な、また興味深い位置を占める作品であるにもかかわらず、初演以来現代にいたるまで演奏される機会は極めて少ない。

この作品の特徴としては、シュプツレツヒシュティンメを用いずにデクラマツィオンを強化し、詩のもつ独特のメロディーと言葉の響きを活かしていることが挙げられる。同時に、聴いたときに記憶できるようなメロディーもなく、調性を判断できないのだが、そこに生まれる斬新な響きが、またこの作品を鮮明に特徴づけている。

このような特徴を持った作品が生まれた創作当時の20世紀初頭にはどのように演奏され、評価されたのであろうか。当時の演奏の状況、すなわち聴衆の傾向、歌手の声の性格など、シェーンベルク自身が携わった演奏の諸状況を知ることが、現代における演奏の指標になるだけでなく、作品そのものの演奏解釈の裏付けとなり得るはずである。

ここでは《架空庭園の書》がウィーンで初演された1910年から1912年の間に開催された演奏会の新聞批評を対象として、この作品がドイツ語圏でどのように受容されるのかを検証する。これら新聞批評は、先行研究ならびにウィーンの「アルノルト・シェーンベルクセンター」のアーカイヴから入手した。また後に述べるが、これら新聞批評での評価がかならずしも演奏会を主催した、シェーンベルクらの考えと一致しない場合も多い。このような不一致が、この作品の特徴を表していると思われるので、シェーンベルクらの書簡もその都度参照した。このようにして批評家の立場と、主催者側の二つの視点から、20世紀初頭における《架空庭園の書》をめぐる演奏状況を考察してみたい。

⁷ 例えば、『ブリタニカ国際大百科事典』の「シェーンベルク」の項目などが挙げられる。

1.1. 初演の演奏状況と評価

《架空庭園の書》の初演は 1910 年 1 月 14 日、ウィーンの「エーアバール・ホール Ehrbar-Saal」⁸において、ウィーンの《芸術文化協会 Verein für Kunst und Kultur》が主催した演奏会で行われた。この演奏会では、《架空庭園の書》の他に、6 手ピアノ伴奏版による《グレの歌 Gurrelieder》（1900-11）の第一部と、《3つのピアノ曲 Drei Klavierstücke》作品 11（1909）が演奏された。この《架空庭園の書》を演奏したのは、ハンブルク市立歌劇場の歌手マルタ・ヴィンタニッツ＝ドルダ Martha Winternitz-Dorda（ソプラノ）〔以下ドルダと表記〕と、エタ・ヴェルンドルフ Etta Werndorff（ピアノ）の二人であった。この演奏会に寄せたプログラムで、シェーンベルクは、以前作曲した《グレの歌》と、《架空庭園の書》と《3つのピアノ曲》の作風の違いを説明して、次のように語った。シェーンベルクはこの《架空庭園の書》によって「長年目の前に漂っていた表現と形式の理想へと近づくことに成功したこと」を強調し、同時に「大きな反抗を予期している」が、「自分が新しい方向の音楽に踏み出したのは内面からの命令に従った」のだと述べている。⁹

彼が聴衆に向けてこのような弁明をしたのは、《架空庭園の書》を作曲していた 1908 年の 12 月に行われたある演奏会での出来事に起因していると思われる。ウィーンの「ベーゼンドルファーザール Bösendorfersaal」で《弦楽四重奏曲第 2 番》を初演したこの演奏会が、当時では前代未聞のスキャンダルを巻き起こした演奏会となったからである。シェーンベルクはウィーンの音楽愛好家や批評家たちを非常に意識し、また敵対心さえも抱いていたのだが、このような混乱した事態を避けるために彼は自分の音楽を解説するという弁明行為を行い、自らの音楽の正当性を知らしめ、保守的なウィーンの聴衆を啓蒙するという行動をとらざるを得なかったわけである。

《架空庭園の書》のウィーン初演に関する文書資料は少なく、「アルノルト・シェーン

⁸ Ehrbar Saal はウィーン 4 区にある音楽ホール。1876/77 年 Josef Weninger によって、ピアノ製造業者の Friedrich Ehrbar のために建てられた Palais Ehrbar のホール。Ehrbar Saal は 1877 年に Julius Schrittwieser によって建てられた。現在もプライナー音楽院の中にあり、ほぼ当時の形のままで使用されている。ここではルービンシュタイン Arthur Rubinstein(1887-1982)やブラームス、ブルックナーやマスカーニ、マーラーも演奏している。

⁹ エーベルハルト・フライターク/宮川尚理訳『シェーンベルク』 東京：音楽之友社、1998 年。79 ページ。

ベルクセンター」のアーカイヴにも初演直後の新聞批評などは今日残されていない。こうした限られた言説の中であって、初演から約 22 年後にエルヴィン・シュタイン Erwin Stein¹⁰がユニバーサル・エディションから刊行された『シェーンベルク 60 歳の記念論文集』（1934）のなかで、シェーンベルクの演奏会（《架空庭園の書》の初演）を回想した文書も第 1 次資料として扱っても良いだろう。¹¹

シュタインはこの回想の中で「新しい響き」や「新しい和声」、「音楽の領域とは思えぬ輪郭」といったような、今までの音楽とは何か違うものの存在を指摘し、彼はそこに既存の音楽の範疇をこえた何かを感じ取っていたことは確かである。また音楽の性格については、「ほとぼしる興奮を、抑制された言葉や自然な抑揚によって、予感せぬ優しい旋律へと高めた」と述べて、「興奮」と「抑制」という相矛盾する二つの性格がこの響きの世界を現しているというパラドクスを表現した。

ヴァリー・ライヒは『シェーンベルク評伝』のなかで、この初演を聴いたもう一人の人物としてリヒャルト・バートカ Richard Batka¹²を挙げ、演奏会直後に Fremden-Blatt¹³誌に掲載された彼の批評を引用している。バートカはシュタインの好意的なコメントとは対照的に、辛辣な言葉を残している。バートカは基本的にはシェーンベルクに対して好意的であったにも関わらず、この新聞批評ではシェーンベルクを「詐欺」「俗物のペテン」と呼んだ人々に対して理解を示した。またバートカは《架空庭園の書》と同時に演奏された《3 つのピアノ曲》について「耳をさいなむ、うつろなピアノ曲」「ピアノの上に移された身体的不快」というような、まるで生理的に受け付けなかったという印象を書き残している。また《架空庭園の書》に関しては、「ひとりひっそりと陶醉するポーズの《ゲオルゲによる歌曲》へ墮落してしまったのか」と疑問を呈し、シェーンベルクに対して落胆したともいえるようなコメントを述べている。さらに、シェーンベルクが無調音楽への自らの創作を向かわせたことについて、「シェーンベルクはとうとう倒錯してしまったのだ」と述べ、彼

¹⁰ エルヴィン・シュタイン Erwin Stein (1885-1858) ウィーンの作曲家、著述家。シェーンベルクの友人であり門人。「私的演奏協会」結成における主要な助手の一人であり、同協会の演奏会のための編曲も数多く手がけた。

¹¹ Erwin Stein. „Schönbergs Klang“ in: *ArnoldSchönberg zum 60.Geburtstag 13.September 1934*, Universal 1934. 25-28

¹² リヒャルト・バートカ Richard Batka (1868-1922) オーストリアの音楽学者、音楽評論家、リブレッティスト

¹³ Fremden-Blatt は 1847 年に刊行された政府支持の新聞。革命の後は 1848 年に再び刊行された。紙面は時代とともにスポーツ面や経済面など変化していく。1919 年 3 月 22 日をもって刊行を終了。

に対する否定的な態度を隠そうともしなかった

1.2. 1912年の演奏状況と評価

シュタインとバートカの演奏会批評に見られるように、シェーンベルクが無調へと転換したことを示した作品を取り上げた演奏会に対する批評は、「賞賛」と「拒絶」という大きく異なる評価を生み、音楽界にも波紋を呼んだことは容易に想像できる。このような状況にありながらも、《架空庭園の書》は初演から約2年後、ベルリンとウィーンでも再び演奏される機会を得た。ここでの評価は初演と比べて変化はあったのだろうか。

表1は1912年に行われたベルリンとウィーンでの再演に関する状況を整理したものである。また、これらの2つの演奏会後に公開された演奏会批評は、現在シェーンベルクセンターに保管された文書資料から得たものである。(付録資料1を参照)《架空庭園の書》に関する記述の見られる9つの新聞批評と筆者による対訳は付録資料2とした。なお、アーカイヴ内にはこの他にも1949年12月にアメリカで行われた《架空庭園の書》の演奏会評も見られるが、作曲から40年以上も経過しているため、本論の研究対象には含めていない。

表1：《架空庭園の書》の初演と再演（シェーンベルク存命中）

初演	1910年1月14日	Ehrbar-Saal, Wien	芸術文化協会	ピアノ伴奏版《グレの歌》第一部、《3つのピアノ曲》、《架空庭園の書》	・マルタ・ヴァインタニッツ＝ドルダ(ソプラノ) ・エタヴェルンドルフ(ピアノ)
	1912年2月4日	Harmoniumsaaal, Berlin		〈さすらい人〉含む以前の歌曲5曲、《6つのピアノ曲》、《架空庭園の書》、2台ピアノ版《3つのオーケストラ曲》、ツェムリンスキーの歌曲、シュレーカーの歌曲	・マルタ・ヴァインタニッツ＝ドルダ(ソプラノ) ・ロニス・グロッソン(ピアノ) ・ヘレン・グロッソン ・シュトイヤーマン ・ヴェーベルン ・L.T.グリュンベルク(8手ピアノ)
	1912年6月	großer Musikvereinsaal, Wien	芸術文化協会 (音楽祭週間)	一晩目: 《架空庭園の書》、 Maeterlinkの詩によるツェムリンスキーの歌曲[筆者注: 作品13] シュレーカーからの5曲など	・マルタ・ヴァインタニッツ＝ドルダ(ソプラノ) ・デリル・オリッジ ほか
二晩目:《弦楽四重奏曲第2番》 ベルクのピアノ・ソナタ ヴェーベルンのヴァイオリンとピアノのための4つの曲など				・マルタ・ヴァインタニッツ＝ドルダ(ソプラノ) ・ロゼ弦楽四重奏団 ・ゴルトシュミート(ピアノ)ほか	
	1949年12月4日	Town Hall, NYC		《架空庭園の書》、 モーツァルト《セレナード 第11番 変ホ長調》K.375	・ロゼ・バンブトン(ソプラノ) ・エリック・イトール・カーン(ピアノ) ・イグナス・ストラスフォーゲル(指揮)

まず批評⑦の「G.G」¹⁴は、1912年の2月に行われたベルリンでのコンサートではウィーンでのような暴動は起きなかったと記している。もっとも、シェーンベルクが好意的に受け取られたわけではなく、演奏の途中で、嘲笑や非難の声が聞こえたことを他の批評が伝えている。しかし、ウィーンでの様な暴動が生じなかったのは、ベルリンの聴衆の特徴によるものと推測してよいだろう。例えば、批評③では「聴衆は優れた音楽愛好家、評論家、創造的な芸術家、すなわち、私たちの時代の最高位に立つ人々からなった。(中略)熱狂した若者が嵐のような拍手を送る一方で、ほとんど聴衆はこれら作品を、無関心に、嘲笑しながら聴き、最終的には拒否した」。また批評⑤では、「観客は決して多くはないが、選りすぐりの人たち」と述べて、ベルリンの聴衆を賞賛すらしている。こうした記述から、ベルリンの聴衆の数はあまり多くはなかったものの、当日演奏会に来た人たちが「芸術に対する感覚の高い人たち」であったことがうかがい知れる。

しかし《架空庭園の書》に関する記述を見てみると、否定的な意見が大多数となっている。例えば批評②の「言葉では表現できないくらいうんざりするもの」や、批評③の「苦くて陰鬱な単調さという印象」という感想はしばしば見受けられる。また決して否定的な評価を下してはいない批評⑧においても、「単調で灰色」という「変化の乏しさ」が指摘されている。このような「変化の乏しさ」は批評①でも指摘されており、具体的には「無へと流れるような単調な波のラインが執拗に続く。音楽は和声の質に匹敵する豊富なリズムを欠いている。現代の敏感な芸術家はリズム的な色彩を要求する」と述べられている。¹⁵

これに対して、この作品を積極的に評価しているのは、批評④と⑦、そして⑧である。たとえば批評④では、「このツィクルスの中には内なる緊張と興奮によって息をのみ込む場面があった」と内的なエネルギーを感じ取っており、批評⑧においても「確かにいくつかの表現はすでに途方もない力で私を魅了し始めた」と認めている。ここには批評④と批評⑧の共通性すら指摘できるだろう。さらに批評⑦では最高の賛辞をみることができる。「ゲオルクの『架空庭園の書』の奇妙で個性的な感覚と幻想的な世界は、シェーンベルク音楽

¹⁴ ゲオルク・グレーナー Georg Gräner とされる。

¹⁵ 確かに数あるシェーンベルクの曲のなかでも、この作品は他に類のない童話的夢想的な性格の作品で、石田一志氏も「激しいコントラストや激情の噴出は抑えられ、静かで抒情的な情感のヴェールで全体を包んだ」というように解説している。後期ロマン的な、きらめきと退廃の間にあったそれまでの歌曲作品1、2、3、6とは、調性の有無だけに関わらず、作品の本質が大きく異なっているために、聴衆が期待したものとのギャップが大きかったことは当然予測される。批評⑤でも、「《架空庭園の書》よりもニーチェの《さすらい人 Der Wanderer》のほうが観客を喜ばせた」とあり、その反応にもうなずける。

の驚くべき雰囲気の調和と、簡潔さと、優しさと、鮮やかさによって現実のものにされたので、もはやこれらの詩を音楽なしで想像することさえできないのだ。現代歌曲の難しい問題、つまりいかにして音楽は使用人であると同時に主人でありうるのか、詩のディテールに屈服し、それにもかかわらず音楽的な完全さを構築できるのかという問題は、私にはここでは完全に解決されたように思えた」。

1.3. 《架空庭園の書》起用歌手

これらの新聞評のなかで見過ごすことができないのが、歌手ドルダについての評価である。すなわち、ほとんどの批評においてこの女性歌手について言及され、等しく高く評価されている。彼女への賛辞は大きく2種類に分かれる。ひとつは、彼女の持つ声や表現力に関する高い評価である。例えば、「傑出したソプラノ」(批評③)、「音楽的」(批評④)、「美しい声」(批評⑨)、「崇高で力強さもある」(批評⑧)などの言葉が挙げられる。もうひとつは、彼女がこの難曲を深く解釈し歌いこなしたという敬意にも満ちた賞賛である。「それにしても、この演奏会にはひとつだけ光の輝きがあった。それはハンブルク市立劇場のマルタ・ヴィンタニッツ＝ドルダという名の歌手を招いたことである。これらのシェーンベルクの歌曲を演奏するために彼女が課題を解決したそのやり方は称賛に値する」(批評⑤)や「ハンブルクのヴィンタニッツ＝ドルダが、このような信じられないほど難しい曲を修得したことは称賛に値する」(批評①)といった批評家の言葉は、当時の最先端の音楽に対する彼女の優れた解釈力を証明している。

すでに述べたように初演の演奏批評はほとんど残されていないが、彼女が《架空庭園の書》の初演以来、ベルリンとウィーンでの再演においても起用されたのは、こうした再演の批評記事から明らかなように、彼女の演奏がウィーン初演でも高評であったからだと推測できる。

さらに彼女は1913年の《グレの歌》初演でもソリストを務めていることから、シェーンベルクは彼女の表現力や声の質を高く評価していたものと思われる。ちなみに彼女はハンブルクのオペラ公演では、《魔笛》のパミーナや《こうもり》のロザリンデを歌っており、今日残された音源からも彼女の声種が、リリックなソプラノであったと思われる。

本研究の新聞批評としては対象としなかったが、1949年12月4日、ニューヨークのタ

ウンホールでの《架空庭園の書》を演奏した歌手は、メトロポリタンのソプラノ歌手ロゼ・バンプトン Rose Bampton である。彼女については様々な曲で録音が残っているが、ドルダよりもかなりドラマティックな声を持っており、低音から高音までむらなく豊かな声で響かせることができた。この二人の《架空庭園》の演奏は、かなり印象の違ったものになっただろうと推測される。

1.4. 20世紀初頭における受容と当事者の感覚の差異

シェーンベルクがウィーン初演を果たしたドルダと手紙をやりとりしていた 1912 年頃から、シェーンベルク派の面々の書簡においても彼女の名前が頻繁に見受けられる。これはシェーンベルク自身がドルダと手紙をやり取りしていたのと同時期にあたる。彼女が《架空庭園の書》以外に《グレの歌》の初演も務めたことは先に述べたが、《グレの歌》の初演に向けて始動し始めた 1912 年 5 月 25 日付のベルクからシェーンベルクへの長い手紙¹⁶の中で、「彼女は間違いないよ！ Die Winternitz sicher！」と太鼓判を押している。他の歌曲コンサートの企画でも、「ヴィンタニッツとともにリーダーアーベントをやりましょう」¹⁷といった呼びかけをしており、彼女がこの時期、新ウィーン楽派の声楽作品上演に欠かせない人物であったことが見て取れる。

《架空庭園の書》の作品そのものについては、シェーンベルク自身が書いたプログラムの序文で、その作品の意義を十分に示しているが、シェーンベルクの弟子や仲間たちが彼の作品をどのように評価していたのかは、彼らの書簡から垣間見ることができる。ちょうど批評^{⑧⑨}のウィーンでのコンサート直後に書かれた、ベルクからシェーンベルク宛ての手紙¹⁸では、シェーンベルクの弟子や仲間の思いが見て取れる。ベルクはその日のコンサートの状況を事細かにシェーンベルクに伝えている。「このコンサート前の 2 週間はプロローベで大忙しだったが、今日のコンサートはとても美しかったです。間違いなく、あなたのゲオルゲリーダーがクライマックスになりました。それらは大きい、止まない温かい喝さいを得ました。ヴィンタニッツ女史なんて 3 回も舞台に出なくちゃなりませんでした。」と演奏会を振り返り、「彼女は本当に素晴らしく歌いました」と書いている。「コンサート会

¹⁶ シェーンベルク・センターのデータベースによる。

<http://www.schoenberg.at/index.php/de/archiv/briefe> から検索可能。

¹⁷ 1912 年 10 月 9 日付。ベルクからシェーンベルク宛。筆者訳。

¹⁸ 1912 年 6 月 25 日付。ベルクからシェーンベルク宛。筆者訳。

場は、広すぎて一杯になることはなかったのですが、重要な人物たち、ローゼスやロース、フリード、グートマンたちは来ていました。コンサートはだいたい 10 時までかかりましたが、ほとんどの人は最後まで残っていました」と続けている。ここから、いかにこれまでのコンサートには波乱が多く、最後まで聴いてもらえなかったのかが伺える。手紙の後半で、ベルクはゲオルゲ歌曲についての所感をあらためて綴っている。

「ゲオルゲ歌曲について、私はいつももっともすばらしい落ち着きを持っているし、理解したと思えるよううぬぼれさえあるし、今あらためてとても魅力を感じ、より良く認識して、この童話のような美しい作品の深い理解のもと先へ、たどり着いたことを確信しています。私たちの知力と私たちの心は、そのような大きな芸術のためには、ほとんど小さすぎるということを！」¹⁹

この言葉は、まさに彼ら新ウィーン楽派の近しい友人や弟子の思いも代弁しているものと言える。手紙の文面から、彼らがシェーンベルクの意図をよく汲みとり、作品の深い理解へと努めていたことがうかがわれる。そして、《架空庭園の書》をはじめとする彼の作品に対して敬意を払い、称賛をもって上演していたことは明らかである。また、シェーンベルクが歩みだした無調という新しい道に対しても、共感をもって彼の背中を押していたのであろう。しかし彼らの目指す音楽や、彼らの思いとは裏腹に、ホールは観客で一杯になることもなく、ごく一部の人を除いて大多数は否定的な態度を示し、広く理解されるには至っていない。この図は、100 年経った今でもさほど変わっていないように感じられる。すなわち、ここで扱った新聞評はまさに聴衆の縮図と言えるのではなかろうか。これらの批評は、逆に言えばシェーンベルクのこの時期の作品の何が伝わり、何が伝わらなかったのかをそのまま映し出している。この結果を手掛かりに、《架空庭園の書》の意図された内容と感覚を伝えるための手段を探っていきたいと思う。

¹⁹ 1912 年 6 月 25 日付。ベルクからシェーンベルク宛。筆者訳。

第2章： A.シェーンベルクの歌曲創作とその背景

2.1. 世紀転換期におけるドイツ歌曲の状況と同時代の作曲家の歌曲のスタイル

1800年代終盤から1900年にかけての時期は、「世紀末」という特異な時代感覚に満たされていた。例えば美術や建築においては、アール・ヌーボーの全盛期を迎え、心理学の世界ではジークムント・フロイト（1856-1939）²⁰の『夢判断 Traumdeutung』が1899年に出版され大きな波紋を呼ぶなど、時代の転換期と言われている。ドイツ歌曲においても、大きな流れから支流が生れるように、様々なタイプの作曲家が生まれ、既存の音楽の概念を新たにしていっていった。この項では、シェーンベルクが作曲を始める19世紀末期から20世紀初頭のドイツ歌曲の状況を考察し、彼がどのような音楽状況の中に入って行ったのかを見ていきたい。

またこの時代は、宗教音楽、古典的な様式の音楽、ロマン的な音楽、民族色の強い音楽、前衛的な音楽など、あらゆる音楽が同時に存在していた時代であるといえる。例えばイタリアではヴェリズモ・オペラが台頭し、その当時の人々のリアルな感情を揺さぶるような作品が生まれた時代である。ドイツのリヒャルト・ワーグナー Richard Wagner (1813-1883) は、楽劇を通じてドイツ語圏だけに留まらずヨーロッパに絶大な影響を与え、今なおその威力は衰えることがない。そうかと思えば、リヒャルト・シュトラウス Richard Strauss (1864-1949) は、歌曲の分野でもオペラの分野でも人気を博し、ロマン派の巨匠へと上りつめた。このように様々な方向性の音楽が混在する時代に、近代を代表するような作曲家たち、すなわちシェーンベルクを中心とする新ウィーン楽派や、新古典主義のパウル・ヒンデミット Paul Hindemith (1895-1963) などが、生まれ育っていったのである。

世紀末に至るまでの19世紀には、市民文化の勃興と相まって、貴族や上流市民だけではなく、広く開かれた音楽会が盛んになった。1820年頃までのコンサートと言えば、主として合唱か管弦楽で、ソロ演奏や室内楽はマイナーかつ小規模であった。器楽についてはパガニーニに代表されるようなヴィルトゥオーゾの活躍で独奏会が普及したといえるが、独唱会はとりわけ少なかったため、フランツ・シューベルト Franz Schubert (1797-1828) の時代には家庭内音楽が大半であった。ところが19世紀中盤から後半になると歌曲のコンサートが盛んに行われるようになる。これまではオペラ歌手とリート歌手といった棲み分けはまった

²⁰ フロイト Sigmund Schlomo Freud (1856-1939) :オーストリアの精神分析学者、精神科医、心理学者。『夢判断』(1899、1900出版)、『精神分析入門』(1917) など著書多数。

くなかったが、この頃から歌曲を専門に歌う歌手も現われ、それと同時にコンサート向きの歌曲も作られるようになっていく。そして 19 世紀末には 3 人の巨匠、すなわちフーゴー・ヴォルフ Hugo Wolf (1860-1903)、グスタフ・マーラー Gustav Mahler (1860-1911)、リヒャルト・シュトラウスによってコンサート歌曲は完成の域に達するのである。この流れのなかで管弦楽伴奏付きの歌曲も作られた。

若きシェーンベルクが大いに尊敬していたのが、ワーグナーとヨハネス・ブラームス Johannes Brahms (1833-1897) であったことはよく知られている。後述するように、これら二人の作曲家からの影響は、既に初期の作品によく表れている。シェーンベルクの音楽を語る上で、19 世紀中ごろの彼らの創作に触れないわけにはいかないだろう。

しかしワーグナーとブラームスは、19 世紀後期のヨーロッパ音楽社会において互いに相容れない作曲家として認識され、ワーグナー信奉者とブラームス信奉者が互いに論争したことは知られている。横山は、その両者の大きな違いは、「ワーグナーの視点は常に未来へのものであり、ブラームスの視点は過去のものであった」²¹としている。ワーグナーは音楽の革新を目指すなかで、今日では和声の崩壊への第一歩と見なされている「トリスタン和音」をはじめとする新しさを追求した。一方、ブラームスは伝統的なスタイルのなかで、彼の音楽の独自性を目指したといえる。それが当時の若い芸術家にとっては、保守的で進歩的でないものとして映ることもあったのかもしれないが、例えばブラームスの歌曲における転調の在り方や、積極的に民謡を取り込む姿勢はそれまでの歌曲とは一線を画しており、温故知新とでもいうべき新しさも兼ね備えているため、ひとえに過去へ向かった視点とは言いきれない。この二人の音楽の方向性は、歌曲においても垣間見ることができる。

ブラームスは、18 歳の時にすでに〈愛のまこと Liebestreu〉作品 3-1 を作曲し、死の前年の《4 つの厳粛な歌 Vier Ernste Gesänge》作品 121 まで、生涯を通して歌曲創作を続け、300 曲に近い歌曲作品を残している。ブラームスの歌曲創作は、まず民謡を題材にとった作品が多い点を特徴にしている。渡辺が指摘したように、ブラームスは、19 世紀はじめの多くの作曲家のように、「民謡の世界から出発して、歌曲作曲家となった」のではなく、「復古的な精神や内省的な態度から民謡への関心を高めた」²²。

ブラームスが題材としたそのような民謡的な旋律は、大抵の場合、歌唱声部が担い、旋律

²¹ 横山和彦「ブラームスにおける歌曲の重要性」東京学芸大学紀要、第 5 部門、芸術・体育、43、(1991) p.79

²² 渡辺護『ドイツ歌曲の歴史』 東京：音楽之友社、1997 年。132 ページ。

優位が見て取れる。また形式においても、有節歌曲が重んじられた。ここに、シューベルトからの影響が感じられる。

ブラームスが敬愛した作曲家の一人に、ロベルト・シューマン Robert Schumann (1810-1856) がいる。歌曲以外のジャンルでは、ブラームスはシューマンの影響下にあったと言われることが多いが、歌曲のジャンルでは二人の作風は大きく異なるものである。シューマンは歌の旋律を詩のアクセントに従わせただけで生じる、歌唱旋律の不自由さを補うためにピアノ声部の充実を図った。このようなピアノと歌唱声部の価値を重視する態度はヴォルフのそれに通じるものであった。しかしこれに対してブラームスの歌曲は一見簡素であるが、例えば有節歌曲の節ごとの微妙な変化や、調性の選択や和声法によって陰影が与えられている。とくに、表現豊かな転調は彼の歌曲の魅力のひとつである。

シェーンベルクが作曲創作を始めて間もないころの作品は、同時代の作風の模倣とも言える。例えば、1897年に作曲された《森の夜 Waldesnacht》は民謡調の有節歌曲で、ブラームスの作風と似かよっている。1890年代のシェーンベルクの歌曲作品は、先に述べたブラームスをはじめ、師であり友となるアレクサンダー・フォン・ツェムリンスキー Alexander von Zemlinsky (1872-1942) や、死後もその影響力が衰えることのなかったワーグナーの影響によるところが大きかった。この事実はこの時期の彼の歌曲創作が未だ彼の独自性を模索する時期にあったことを示している。

ワーグナーは、楽劇においてその存在感を世に知らしめたことはよく知られているが、彼が残した歌曲はわずか20曲余りであったことも手伝って、その存在はあまりよく知られていない。学習時代のものやパリ滞在中の作品は、音楽史上で重要視されることはあまりないが、1857年から58年に作曲された《ヴェーゼンドンク歌曲集 Wesendonk-Lieder》だけは、その後のワーグナーの円熟した作曲様式を示す作品として重視されている。成立背景には、親しい仲であったヴェーゼンドンク夫人から贈られた詩に曲を付けたという、極めて個人的な出来事があった。またこの5つの詩は、楽劇《トリスタンとイゾルデ Tristan und Isolde》の作曲の数か月前に書かれたためか、《温室にて Im Treibhaus》では《トリスタンとイゾルデ》の第3幕の前奏曲を、《夢 Träume》では第2幕の愛の二重唱部分が用いられている。このような歌曲と他の作品で同じ旋律を用いるといった例は、マーラーの交響曲と歌曲の関係でも見られるものである。しかしながら、夫人から贈られた詩は恋愛を歌ったものではなかった。

音楽を独学で学び始めたシェーンベルクは、「ポリヒュムニア」というアマチュア弦楽四重

奏団で演奏することを好み、この活動のなかで知り合ったのが、音楽家ツェムリンスキーである。ツェムリンスキーは、当時ウィーンやベルリンでもっとも活躍した指揮者のひとりに数えられ、8曲のオペラや、彼の作品の中で最も知られている《抒情的交響曲 *Lyrische Symphony*》、さらに歌曲も相当数を作曲している。彼の作風は、最初はブラームスの影響下にあったが、その後ワーグナーからリヒャルト・シュトラウスに至る後期ロマン派の手法をも継承した。1890年にウィーン音楽院を出てから、1900年にウィーンのカール劇場の指揮者となるまでの間に書かれた歌曲は、純真で明るい調子のものが多い。²³

彼の《トスカーナ地方の民謡によるワルツの歌 *Walzer-Gesänge*》作品6や作品10の《夫婦ダンスと他の歌 *Ehetanzlied und andere Gesänge*》に代表されるように、彼の旋律は美しく、ピアノ伴奏は華麗に響き、ウィーンという土地柄かワルツ風も多い。テキストには、初期にはロマン派の詩人—アイヒェンドルフ、ハイゼ、リーリエンクロン—、中期からは19世紀後半に活躍した詩人—デーメル、モルゲンシュテルン、メーテルランクなど—の詩を用いた。

《メーテルランクの詩による6つの歌 *Sechs Gesänge*》作品13を作曲した1910年頃からは、歌曲の傾向も変化する。ピアノ伴奏歌曲だけでなく、管弦楽伴奏の歌曲²⁴も作曲するようになり、テキストに密着した朗誦的な性格も強化される。伴奏の和音は節約され、時に多調的な響きも感じられるが、進歩的な無調の世界へは進むことはなかった。ツェムリンスキーは、伝統を踏襲しながらも、時代の新しいエッセンスを取り入れながら、彼の美を求めた作曲家といえる。

シェーンベルクが影響を受け、大いに尊敬した同時代の音楽家にマーラーがいる。マーラーもまた、新進気鋭のシェーンベルクやベルクらを支援した。同じウィーンという土地に暮らしていたことも、ふたりともユダヤ人として似た境遇に置かれていたことも影響したのかもしれない。またマーラーの妻であったアルマ・マーラーも、ツェムリンスキーに作曲を師事し、幾つもの歌曲を残した文化人であった。このようにシェーンベルクの周辺にいた人たちは人間的なかわりの中で、互いに新しい創造の世界へ向かっていたのである。

マーラーの歌曲で興味深いのは、民謡の素朴さと近代的な感覚が一体となっていることである。彼は幼少期より民謡に親しんでおり、その民謡への愛着は彼の歌曲や交響曲でも見られるが、彼が世紀末ウィーンで育んだ近代的な和声や対位法、楽器法と融合して、新しい美

²³ 《イルメリンのバラと他の歌 *Irmelin Rose und andere Gesänge*》作品7（1899）など。

²⁴ 《交響的歌曲 *Symphonische Gesänge*》作品20（1919）など。

的価値を生み出している。マーラーが 20 歳前後に作曲した《さすらう若人の歌》にも、既に民謡的な性格が見いだせる。このようなマーラー自身が詩を書いて作曲していたという点は、シェーンベルクが無調期以降に自分自身でテキストを書くようになる点と類似していて興味深い。

さらに《子供の魔法の角笛 *Des Knaben Wunderhorn*》では、教訓的あるいは諷刺的な内容の詩が選ばれており、音楽的にはレントラーや行進曲のリズムがしばしば用いられているのが特徴的である。《リュッケルト歌曲集 *Fünf Lieder nach Rückert*》と《亡き子をしのぶ歌 *Kindertotenlieder*》は 20 世紀に入ってから作曲されたもので、晩年のマーラーの精髓といえる作品である。ロマン的情感が抑えられた素朴な言語表現で書かれたリュッケルトの詩を、純粹に禁欲的に音楽化することで、内面的な感情が際立っている。

マーラーといえば交響曲と歌曲の分野で秀でた成果を残している。この二つのジャンルが混合されて《大地の歌 *Das Lied von der Erde*》などの傑作へと結実していくことが特徴のひとつである。すなわち管弦楽に声楽を取り入れたり、オペラの中に語りだけの役を配したりすることで新しい音響を生み出したのである。そのような試みはシェーンベルクによっても先へ推し進められたと言える。世紀転換期の音楽界では、そのような既存の形を打ち破って新しい地平を見ようとする動きがあり、そのなかでシェーンベルク青年は伝統的な音楽の枠に留まることなく、独自の音楽を探求していったのである。

彼の音楽創作をもっともよく理解し互いに刺激を与え合ったのが、彼の弟子で友人でもあるアルバン・ベルク *Alban Berg* (1885-1935) とアントン・フォン・ヴェーベルン *Anton von Weber* (1883-1945) である。この 3 人は「新ウィーン楽派」と呼ばれ、シェーンベルクとともに無調音楽や 12 音音楽への道を歩んでいた。ベルクやヴェーベルンの作風は、シェーンベルクの影響で共通点も多い。例えば、3 人とも調性のある時期、無調の時期、12 音技法の時期と創作時期が分かれており、その時期も大体同じである。また、調性の時期には著しく歌曲作品が多く書かれているが、そのあとにはほとんど書かれなくなり、そのかわりに声楽を用いる多ジャンルの作品が増えている。また歌曲では朗誦的な性格が強い点でも共通している。

しかし同じ「新ウィーン楽派」と言えど、それぞれの独自性も兼ね備えている。ベルクは、無調、音列技法へと進む中でも、最後までロマン的な旋律を重んじたことが特徴的である。シェーンベルクのもとでの習学時代に書かれた《初期の 7 つの歌 *Sieben frühe Lieder*》では、すでに全音音階などの試みがなされており、抒情的で官能的な性格が巧みに表現されている。

《4つの歌曲 Vier Lieder》作品2は、シェーンベルクの《架空庭園の書》が作曲されたのと同時期の1909年から10年に書かれた。ここでは、はじめの3曲には調号が付けられているが、〈第4曲〉は調号がなく、ベルクのはじめての無調作品と見なされている。

もうひとりのヴェーベルンは、50曲以上の歌曲を残している。彼の歌曲はシェーンベルクやベルクの場合と比較すると、きわめて短いものが多く、きりつめた素材と制約された音響で作られており、その同じ特徴は室内楽曲においても顕著である。育ちの良さと、研究熱心な性格から博士号まで取得しているヴェーベルンだが、彼の作品においては洗練された美的感覚が発揮され、徹底した理論にもとづいた作曲が行われた。彼がシェーンベルクのもとで学んだのは1904年から1908年までであったが、シェーンベルクが《架空庭園の書》を創作したころには、ヴェーベルンもゲオルゲのテキストによる《5つの歌曲》作品3（1909）と《5つの歌曲》作品4（1908-9）を作曲している。この時期に彼らの仲間のなかでゲオルゲの詩作が、創作の重要な題材であったことが伺われる。

2.2. 連作歌曲形式とシェーンベルク

本研究が対象としている《架空庭園の書》は一般的に「連作歌曲」と呼ばれることが多い。「連作歌曲」はドイツ語の”ツィクルス Zyklus”の訳語である。

MGGではルートヴィヒ・フィンシャーによって「ツィクルス Zyklus」という言葉の多義性が指摘されている。²⁵「ツィクルス」の項目は1) ミサの通常文、2) 作品集におけるツィクルス的要素、3) 器楽曲におけるツィクルス形式、4) 主題のツィクルス形成、5) 形式のツィクルス形成、6) *Idée fixe, motif conducteur, cellule génératrice* と *thème cyclique*、7) 声楽作品におけるツィクルスの形、の7種類に分類されている。ただし、第7項目に挙げられた歌曲における狭義の「連作歌曲」については、考慮すべき点が残されている。「連作歌曲」の訳語は「ツィクルス」であると先述したが、ドイツ歌曲では連作歌曲を意図したであろう曲集に異なった単語が使用されているものがあるからである。連作歌曲の発展に寄与したシューベルトとシューマンは、(ツィクルスを) テキストから裏付け、そしてその概念を既に自明のものとして用いたとフィンシャーが指摘している。そのうえで、シューベルトは《冬の旅 Winterreise》の第一部を、シューマンは《リーダークライス Liederkreis / HeineLieder》op.24 と《アイヒェンドルフ歌曲集 Eichendorfflieder》op.39 で「ツィクルス」

²⁵ MGG, Sp.2528-2537

と名付けた。シューマンが「ツィクルス」を意図した両作品の印刷タイトルに「Liederrkreis」と名付けたことから、その両者は同義と言える。

また、歌曲における狭義の「連作歌曲」では以下の点が強調される。まず、音楽よりも歌詞の優位性が前提となり、原詩そのものがツィクルス性を持っている分には、音楽的連関が作曲によって付与されたか、されなかったかに関わらず「連作歌曲」と定義されることになる。さらに、詩人のある一つの詩集からの選択ではなく、様々な原作者の詩から機知に富んだ編成をする場合においても、そのようなグルーピングを通じて、詩同士の関係性が生じ、形式的にあるいは内容的にテキストは互いに意味を補完し合う。それによって人は十分にテキストレベルでツィクルス的であると理解することができる。²⁶ つまり、音楽的な要素よりもテキストを拠り所としてツィクルス性を表していたと言え、その点においてはシェーンベルクの当該歌曲はゲオルゲ自身がツィクルスとして構想し出版した『架空庭園の書』からの抜粋であるため、この意味において十分に「ツィクルス」と呼ぶことができる。

次に、ツィクルスを構成する各詩が相互に関連して、とりわけ物語性を持っていることが特に「連作歌曲」の歴史的視点から指摘される。連作歌曲の発展の始まりは2説あるが、その一つはゲーテの時代のリーダーシュピール *Liederspiel* であるというもの、もう一つはベートーヴェンの《遙かなる恋人に寄す *An die ferne Geliebte*》作品 98 である。前者は歌芝居において、与えられた役とともに、小説の筋書きをひとつながりの詩で語るというもので、《美しき水車小屋の娘 *Die schöne Müllerin*》作品 25 (D.795) の創作に影響を及ぼした。この連作歌曲は、そのツィクルス的統一性を語られた物語の統一性と目標に負っている。一方後者の《遙かなる恋人に寄す》では、ツィクルスの統一性を音楽的な根拠に置いたものになった。²⁷

その後、このベートーヴェンやシューベルトの連作歌曲をシューマンが発展させ、可能な限りの連作歌曲形式を試みた。連作となっている詩を選ぶだけでなく、作曲家が詩の選定をしてツィクルスを組むことや、音楽レベルでの連関性に向けて調構造を試みた点などである。²⁸

²⁶ MGG, Sp.2535

²⁷ *ibid.* 補足として、例えばベートーヴェンは《遙かなる恋人に寄す》の構造において、最後の歌曲から第1曲へのテーマ的回帰によって音楽的なツィクルス性を強めている。

²⁸ 彼らが試みた連作歌曲の形式の例を以下に挙げておく。

・ハイネの詩による《リーダークライス》op.24 ではツィクルス設計は詩によって定められ、形式と内容で強化し、調構造を形成した。

以上のような連作歌曲の始まりとその発展を通して言えることは、ツィクルスと呼ぶための連関性はテキストによるところが大きい、テキストレベルに留まらない音楽的要素におけるツィクルス性も模索されてきたということなのである。しかし、フィンシャーは“Liederzyklus”について以下のように指摘して、その歴史的限界性を示唆している。

「本質をなすツィクルス形成の新しい方法は、シューマンの後にはもう発展せず、反対にツィクルスの技術は器楽曲において発展した。とりわけ音楽的なツィクルス形成を前に、詩的なツィクルス形成の優位が異議を唱えられないでいることと関係している」。

つまり、「連作歌曲」においては詩的なツィクルスを前提としていたために、音楽的な発展を否定したということである。しかしこの主張は、シューマン以降の連作歌曲の創作を過小評価していると思われる。実際、R.シュトラウス以降も様々な連作歌曲が創作され、例えばマーラーの《亡き子をしのぶ歌》もリュッケルト Johann Michael Friedrich Rückert (1788-1866) の同名の 425 篇の詩から 5 篇を選択して編まれたオーケストラ伴奏の連作歌曲である。他の作曲家の連作歌曲を置いても、少なくともシェーンベルクの《架空庭園の書》は詩的なツィクルス形成だけでなく、音楽的、構造的なツィクルス形成を目指している。

ブリנקマンは“A. Musikalische Lyrik im 19.Jahrhundert”の項目で、シェーンベルクの《架空庭園の書》のツィクルス性について例を挙げている。²⁹たとえば、ツィクルスの統一性を持たせる手法の一つとして、「季節」でリートを順序づける点と「前奏・後奏」という機能について指摘している。シューベルトの《美しき水車小屋の娘》では冬のメタファーが終わりを予感させ、シューマンの《詩人の恋》では愛の始まりを、五月で表現しているように、シェーンベルクの《架空庭園の書》においては、〈第2曲〉で「花咲く庭園」から、〈第14曲〉の晩秋のメタファーまで、巡る季節によってもツィクルスの統一感を示唆している。また、ブリנקマンは、「前奏・間奏・後奏」という要素がツィクルスの演奏上の効果的なカギとなるとしている。《架空庭園の書》においては、第1曲が前奏として、終曲は後奏として、

・《アイヒェンドルフ歌曲集》op.39では、内容的なツィクルスを意図して作曲家が詩を選出した。調構造による設計を高めている。

・《女の愛と生涯》op.42では、ツィクルス設計がop.24と同様に詩によって行われているが、最後の詩は作曲家によって省かれている。

・ハイネの詩による《詩人の恋》op.48は、作曲家によって“Lyrisches Intermezzo”の1部分からテキストが選ばれ、音楽要素によってツィクルス形成が行われている。詩的な連想と、自由な調性による新しさがありながらも、ツィクルス全体の調関係がシンメトリになるなど、調構造によるツィクルス性が洗練された。

²⁹ Reinhold Brinkmann, „A. Musikalische Lyrik im 19.Jahrhundert“. In: Hermann Mauser (Hrsg.) *Musikalische Lyrik*, Laaber 2004. S.65-66.

響き、性格、形式的な重みにおいて、ツィクルス全体の初めと終わりの機能を果たしている、と述べている。

以上の点から、シェーンベルクの《架空庭園の書》は一人の詩人の詩集から選択した、物語性の高いテキストによる「連作歌曲である」のみならず、シューベルトやシューマンが用いたような「季節性」が連作歌曲の統一感をより高め、また音楽構造上の「前奏・後奏」という機能によってもツィクルスと呼ぶにふさわしいものであると言える。ここでは、エーベルハルト・フライタークが言うように、シェーンベルクの《架空庭園の書》は「その表面上の形式においては 19 世紀のリーダーツィクルスの伝統に従った」³⁰に賛同し、「ベートーヴェンの《遙かなる恋人に寄す》、シューベルトの《美しい水車小屋の娘》、《冬の旅》によって頂点に達したこのジャンルを締めくくる作品」であるかは未解決にしておこう。

³⁰ エーベルハルト・フライターク/宮川尚理訳『シェーンベルク』 東京：音楽之友社、1998年。78 ページ。

2.3. シェーンベルクの創作とその時期の特徴

表2：シェーンベルクの創作時期（O.W.ネイバーの記述をもとに筆者作成）

	第1期	第2期	第3期	第4期
年代の目安	～1907頃	1908～	1920～1936	1930年代頃
シェーンベルクの年齢	～33歳	34歳～	46歳～62歳	56歳ころ～
作風	後期ロマン的調性音楽	無調（汎調性、多調性）	音列技法（12音技法）による作曲	調性的作品への回帰、新しい手法と古い手法、調性音楽と音列技法の併用
代表作	・《浄夜》作品4 ・《4つの歌曲》作品2	・《架空庭園の書》作品15 ・《3つのピアノ曲》作品11 ・モノドラマ《期待》作品17 ・《月に憑かれたピエロ》作品21	・《低声のための3つの歌曲》作品48 ・《弦楽四重奏曲第3番》作品30 ・オペラ《モーゼとアロン》	・《ナポレオン・ボナパルトへの頌歌》作品41 ・《ピアノ協奏曲》作品42

O.W.ネイバーはシェーンベルクの創作時期を4つの時期に分けている。³¹すなわち、「後期ロマンの流れを汲む調性音楽の時期」、「無調の時期」、「音列技法の時期」、「調性への回帰も含めた、様々な手法が混在する時期」の4つである（表2を参照）。この4つの区分は、年代区分を基礎としながらも、作風の変化を重視している。その結果、とりわけ第4期については、作品の創作時期と時代区分が一致しない場合もある。またシェーンベルクの創作区分については、第4期を対象とせずに、先に述べたように彼の創作を大きく3つに分類する場合もある。本論ではネイバーの分類に従って、各時期の作風と代表作について概観し、本論が対象とする第2の「無調の時期」がシェーンベルクの創作全体にとってどのような価値を持つものかを考察したい。

第1期の音楽の特徴は、ネイバーが指摘したように、「調的、あるいは少なくとも調性を音楽的意味参照の中心として使用している」。私見によれば、この時期の音楽にはロマン派、とりわけ後期ロマン派の伝統的な技巧を使用しながらも、調性を離れていく音楽を予見するような緊張感を持った音楽を形成している。多くの研究者が指摘している伝統的な技法としては、以下のようなものがある。

弦楽6重奏曲《浄夜 Verklärte Nacht》の1楽章形式は、ブラームスの室内楽の傾向を更に発展させたものとしばしば言われる。響きからは、ワーグナーの影響が色濃く感じられ、シェーンベルク自身も、（ワーグナーの影響が浸透していた時代の）芸術主潮に従って、デーメル詩の中にある基本理念を表現しようとしたと伝えている。そのためには、入り組んだ対位法の組み合わせこそ最良の手段だと考えていた。

³¹ 『ニューグローヴ世界音楽大事典』、東京：講談社、1994年。

またこの作品のある部分では、ライト・モチティーフが、その反行形と同時に演奏される。1903年、ロゼ弦楽4重奏団にヴィオラ奏者、チェロ奏者を1人ずつ加えた6重奏によって楽友協会ホールで初演された時には、相当厳しい反対に出会った。現代では多くのファンがいる《浄夜》でさえも、同時代には「既存の音楽とは異なるもの」として受け止められていたことが伺える。

シェーンベルクの作品番号なしの初期の歌曲作品群は、ブラームスを彷彿とさせるシンプルな旋律の有節歌曲が多いが、1899年ごろからは不協和音や、増・減音程や、半音階的な進行が多く見られるようになってくる。例えば、作品2-1〈期待 Erwartung〉の冒頭で用いられる印象的な響きが挙げられる。この響きそのものは偶成和音の短7で、トリスタン和音の導7と同じではないが、第7音を倚音として、和音そのものを曖昧にする点から、ワーグナーのトリスタン和音と似かよった使用方法といえる。

譜例1：〈期待〉 T.1



@ Copyright 1916, 1950 by Universal Edition A.G., Wien UE 3652

また、完成までに11年を要した《グレの歌》もワーグナーの影響を色濃く残していると言われている。滔々と流れる旋律、分厚い和音、揺れ動くリズム、そして空前絶後の規模を要するオーケストラである。ワーグナーこそは当時のシェーンベルクの模範であり、彼自身の証言によれば、《グレの歌》の作曲を始めるまでに、ワーグナーのすべてのオペラを25回から30回聴き、いわゆる隠された旋律までも暗譜するほどになっていたという。こうした著しく分析的な聴き方は同時に、シェーンベルクの作曲技法の形成の上でも次第に大きな意味をもってくるようになるのである。

第2期は、シェーンベルクが調性を放棄した1908年ごろからである。「無調 atonal」という呼称は、現代では一般化されしばしば使用されるが、かつては問題を孕んだものであった。「印象主義」とか、「野獣派」といった言葉と同様、無調という用語も当初はこうした新しい様相の音楽にそれまで聴き親しんできた和声の概念が崩れるのを感じ、それによって音楽そ

のものの終焉を予感したジャーナリスト、批評家たちが攻撃に利用した常套句だった。シェーンベルクはこの用語は意味を成さないものと嫌い、「汎調性 pantonal」や「多調性 polytonal」、あるいは「不協和音の開放」と呼んだ。このような考え方はシェーンベルクの言葉「不協和というのは、単に遠い音からなる協和音に過ぎない」からも明らかである。

シェーンベルクが最初に手がけた無調の作品は《ゲオルク・ヘンケル とシュテファン・ゲオルゲ の詩による 2つのピアノ伴奏歌曲 Zwei Lieder》作品 14 (1907-08) と、本論で取り扱っているゲオルゲの《架空庭園の書》作品 15 (1908-09) や、《3つのピアノ曲 Drei Klavierstücke》作品 11 (1909) である。

《2つの歌曲》作品 14 は《弦楽四重奏曲第 2 番》作品 10 を書いている途中で書かれ、それより 5 ヶ月早く完成された。第 1 曲はシュテファン・ゲオルゲの詩に、第 2 曲はゲオルク・ヘンケルの詩によっているが、第 1 曲は《弦楽四重奏曲第 2 番》とともに、シェーンベルクがゲオルゲの詩を用いた最初の作品として注目される。

《2つの歌曲》作品 14 で試みられた新たな手法は、この《架空庭園の書》によって徹底的に活用される。この曲の作法は、和声的には 4 度和音の、より発展的用法、和声のユニット化された用い方であり、動機的には早くから獲得していた発展的変奏の手法といえる。シェーンベルクがこの時期 4 度和音に注目していた理由は、彼が 1911 年に出版した『和声論』のなかにもみることができる。「和音の 4 度の堆積は、半音階の 12 音のすべてを含む和音を導きえる。これによって、われわれの仲間のいくつかの作品にすでに現れている和声現象——7, 8, 9, 10, 11, 12 音の和音——の体系的観察が可能となろう」。

《3つのピアノ曲》作品 11 は、シェーンベルクが初めてピアノを独奏楽器として使用した作品である。この 3 曲は比較的短く、まだソナタ形式の輪郭をとどめているが、最初の 2 曲は程度の違いこそあれ、調的に構想されているのに対し、6 ヶ月の間隔をおいて作曲された第 3 曲は、調性、動機の連関を完全に欠いた自由な作品となっている。これら《架空庭園の書》、《3つのピアノ曲》作品 11 は 1910 年 1 月に《グレの歌》とともに、ウィーンの「芸術文化協会」主催の演奏会で初演された。

シェーンベルクの自由な無調の時期で最も重要な作品は《月に憑かれたピエロ アルベール・ジローの 3 部各 7 編の詩 Dreimal sieben Gedichte aus Albert Girauds Pierrot lunaire》作品 21 (1912) である。《月に憑かれたピエロ》の器楽編成は 5 人の独奏者（フルート／ピッコロ、クラリネット／バス・クラリネット、ヴァイオリン／ヴィオラ、チェロ、ピアノ）から成り、編成の組み合わせは全 21 曲のすべての曲で異なっている。この伴奏にのって詩

がシュプレッヒ・シュティンメで語られる。《月に憑かれたピエロ》は《グレの歌》で用いた語り手のシュプレッヒ・シュティンメを単独かつ体系的に用いた作品であり、音楽史上においても新しい時代を象徴する記念碑的な作品とされている。シェーンベルクはシュプレッヒ・シュティンメのパートを、いくつかの音符の首に×印を付けた以外、通常通り歌う音（ジング・シュティンメ）の場合と全く同じように記譜している。シュプレッヒ・シュティンメはおよその音の高さが指定されているが、リズムは厳格に遵守しなければならない。歌う音と語る音は区別しなければならず、歌うような語りの口調に陥ることは避けなければならない等、その定義はされているものの、演奏上の境目は非常に分かりにくいものである。

譜例 2：《月に憑かれたピエロ》第3曲〈Der Dandy〉 T.16～20

Rasche (♩=152)

(gesungen) (tonlos) (gesungen) (gesprochen) (fast gesungen, mit etwas Ton....)

pp *pp* *pp*

Mit ei-nemphan-ta-sti-schenLicht-strahl er-leuch-tet der Mond die kry-stall-nen Fla-kons.

@Copyright 1914, 1941 by Universal Edition A.G., Wien/UE 33384

譜例 2 は第 3 曲〈伊達男 Der Dandy〉の第 16～20 小節である。譜面の上に「歌って gesungen」、「無声音で tonlos」、「語るように gesprochen」「ほとんど歌に近く、いくらか有声音をいれて fast gesungen, mit etwas Ton」など、非常に細かい指示が出され、複雑なニュアンスが歌い手に要求されている。このような要求は、歌い手にとって前代未聞のことであり難題を与えられたようにも思うが、このような取り組みから音楽の領域と可能性が広がったともいえるのである。

第 3 期：第 2 期の作品から次第に音列技法の原理を発展させてゆき、1920 年（シェーンベルク 46 歳）に初めて一貫してそれを使用した。そしてこの年から 1936 年までに書かれた十二音技法による作品が、第 3 期を形成する。この時期の歌曲作品はただひとつで、1933 年に書かれた《低声のための 3 つの歌曲 Three songs for low voice》作品 48 である。この作品はまた、シェーンベルクの最後の歌曲作品でもある。

12 音技法適用の試みは混声合唱《3 つの諷刺 Drei Satiren》や《混声合唱のための 4 つの小品 Vier gemischten Chöre》の声楽作品でまず行われ、続いて《組曲 Suite》作品 29、《第

3 弦楽 4 重奏曲 *Streichquartett Nr.3*》作品 30 では、再び室内楽に取り組んだ。1929 年には声楽作品と室内楽において試みられた音列技法を、大オーケストラを要する作品に適用した。それが《管弦楽のための変奏曲 *Variationen für das Orchester*》作品 31 である。さらにその後にはオペラ《今日から明日へ *Von Heute auf Morgen*》作品 32 も作曲されたが、成功しなかった。今日においても、上演されることは少ない作品である。

この 12 音技法による時期に最も注目されるのは、オペラ《モーゼとアロン *Moses und Aron*》である。この頃のシェーンベルクは 3 度目のベルリン在住時期にある。第一次大戦後、ドイツに成立した共和制も 20 年代終わりごろには、極端な右翼と左翼が激しく対立し合うといった状況を呈するに至っており、33 年にはナチス政府が成立する。ドイツの芸術を信じ、きわめて保守的な思想を抱いていたシェーンベルクであったが、彼の 12 音技法という広く公共には受け入れられがたい音楽語法とそのユダヤ系の生まれゆえ、「非ドイツ的」ということがしきりに攻撃された。おそらく、今まで以上に自分がユダヤ人であること、人種問題や政治問題への関心が強くなったことは想像に難くない。このような状況下で作曲されたのが、この《モーゼとアロン》である。1933 年（シェーンベルク 59 歳）ナチス政府成立後、シェーンベルクはパリを経てアメリカへ亡命することとなった。この頃からシェーンベルクの作曲は、第 4 期に向かう。

第 4 期はあまり明確に区別できないが、30 年代に始まったといえる。この時期は、調的作品への時折の回帰を含めて、様式が極めて多様であることを特徴としている。シェーンベルクの「後期様式」とも言われるもので、古い手法と新しい手法、調性音楽と音列技法がある程度自由に併用されている。例えば、《オルガン変奏曲 *Variations on a recitative*》作品 40、《ナポレオン・ボナパルトへの頌歌 *Ode to Napoleon Buonaparte*》作品 41、《ピアノ協奏曲 *Konzert für Klavier und Orchester*》作品 42 などである。残念ながら、この時期には歌曲作品は書かれていない。しかし、語り手や合唱を要するものは《ワルシャワの生き残り *A Survivor from Warsaw*》作品 46 や死の前年に書かれて未完に終わった《現代詩篇 *Moderner Psalm*》作品 50C などが挙げられる。

2.4. シェーンベルクの創作におけるテキスト

表3はシェーンベルクの主要な声楽作品の成立の経過を整理したものである。なお、作品が属するジャンルの判別がしづらい作品に関しては、MGGに掲載された作品表の分類に従っている。³²以下では、彼の声楽作品ならびに歌詞が付された器楽作品について、その創作各段階における作曲者と詩人との関係を概観してみる。

彼の創作時期は、その作風で分類すると3つの時期ないし、様々な手法が混在する4つの時期に分類されることはすでに述べた（本論の2.3.「シェーンベルクの創作とその時期の特徴」を参照）。しかし、これら創作時期の背景には、作曲者の詩人への傾倒と没頭が大きく作用し、彼の歌曲創作を特徴づけている。

³² MGG. Sp.1601-1615.

表3：主要な声楽作品の成立の経過

	ピアノ伴奏歌曲	オーケストラ歌曲	室内楽伴奏声楽作品	舞台作品	合唱作品	その他の主要作品
1874(生)						
(19歳) 1893	R.デーメル	様々な詩人(レーナウ、フアウ、ライニク等)				
1894						
1895						
1896						
1897						
1898						
1899	Op.2				《グレの歌》(ヤコブゼ)	《清夜》Op.4
1900	Op.3					
結婚						
1901	《キヤハレーンク》等					《ベレアスとメリザンド》Op.5
1902			Op.8 (ペトルカ、アルコム、ハルト)			
1903	Op.6					
1904						
1905						
1906	S.ゲオルゲ					
1907	Op.14	Op.12			《地上の平和》Op.13	《弦楽四重奏第2番》Op.10
1908	Op.15					
1909	《架空庭園の書》				《期待》Op.17	《3つのピアノ曲》Op.11
1910					《幸福な手》Op.18 (自作テキスト)	《5つの管弦楽曲》Op.16
1911						
1912			Op.22 (リルケ、ドーン)			《6つのピアノ小品》Op.19
1913						
1914						
1915					(台本の制作)	
兵役						
↓						
1916						
1917						
1918						
1919					《ヤコブの様子》(未完)	
1920						
1921						《5つのピアノ曲》Op.23
1922						《ピアノ組曲》Op.25
1923						
1924						《管弦5重奏曲》Op.2
1925						
1926						
1927						
1928						
1929						
1930						
1931						
1932	Op.48					
亡命						
1933						
1934						《ヴァイオリン協奏曲》Op.36
1935						
1936						《弦楽4重奏曲第4番》Op.37
1937						
1938						
1939						
1940						
1941						
1942						
1943						
1944						
1945						
1946						
1947						
1948						
1949						
1950						
(77歳) 1951(没)						

a. 創作初期

歌曲創作の開始時期が含まれる創作初期は、シェーンベルクが19歳の1893年にはじまる。この頃の彼は、尊敬していたブラームスやワーグナーの語法を自分なりに取り入れながら、独自性を探求していた時期に当たる。そのためにシェーンベルクの詩の選択には、この当時にはまだ統一性や何か一定の方向性のようなものは見受けられないという指摘もできる。

シェーンベルクが歌詞を求めた詩人としては、ニコラス・レーナウ Nikolaus Lenau (1802-1850) やロベルト・ライニック Robert Reinick (1805-1852) のように、シューマンがしばしば自作品の歌詞の拠り所にした前世代の詩人から、師であり友であったツェムリンスキーも好んだルートヴィヒ・プファウ Ludwig Pfau (1821-1894)、シェーンベルクと同時代人であるアルフレード・ゴールド Alfred Gold (1874-1958) のほか様々な詩人の詩に作曲をしていた。

b. リヒャルト・デーメル

前述した状況が変わる契機は、デーメルの詩を知ったことである。シェーンベルクは1897年から1905年にかけてデーメルの詩に作曲しているが、なかでも1899年という年には、デーメルの第3詩集『女と世界 Weib und Welt』(1896) から9つの詩に作曲を試みている。この年を「デーメル年」と言っても過言ではないだろう。

フリッシュはこの詩人との出会いが、いかにシェーンベルクに影響を与えたのかについて、こう述べている。「シェーンベルクはとりわけこの『女と世界』において、彼の歩むべき道や、彼自身の意見を見つけた。シェーンベルクの1899年の一連の作品との関わり合いは非常に重要で、この年にシェーンベルクは大きく発展を遂げている。それは『浄夜 Verklärte Nacht』作品4で最高潮に達し、この発展の年は『女と世界』の詩に当てる音楽言語の探求から直接的に生まれたものである」³³。

高らかにエロスを謳うデーメルの詩から生まれたこれらの作品に共通するのは、デクラメーションを強化し、半音階を多用した旋律、非和声音の強調などである。シェーンベルクはデーメルに宛てた手紙で「あなたの詩は作曲家としての私の発展に決定的な影響を及ぼしました。それらの詩は、初めて、私に抒情的雰囲気のかなかに新しい音調を見つけ出すように仕

³³ Walter Frisch. *The early works of Arnold Schönberg 1893-1908*, University of California Press, 1993, p.79

向けたのです。・・・」³⁴（石田一志訳）と記している。まさにデーメルとの出会いをきっかけとした創作の試みは、《4つの歌曲》作品2や弦楽6重奏曲《浄夜》のような後期ロマン的作風から徐々に作曲語法が発展させられた作品3、4、6に結実した。

1905年以降のシェーンベルクは、デーメルの詩をテキストとして用いていないものの、デーメルへの傾倒と信頼がその後も続いていたことは、彼らの書簡から明らかである。作曲家がその手紙で示した内容は、シェーンベルクがかねてより計画していた宗教的オラトリオの台本をデーメルに書いてもらいたいというもの（1912年12月13日）であったことは注目してよい。もっとも最終的にはこの計画は断念されることになる。

デーメルに続いて、シェーンベルクの創作意欲を刺激して彼を大きく動かすことになったのが、シュテファン・ゲオルゲの詩である。

c. シュテファン・ゲオルゲ

シェーンベルクにとっての二人目の重要な詩人はゲオルゲである。自然主義から出発したデーメルとは異なり、ゲオルゲの創作は「暗号的」、「神秘的」で、反自然主義芸術という、まったくの対極に位置したことを、デュームリンクは指摘している³⁵。彼の指摘は彼らの文学上の流派の違いだけでなく、音楽との関係について向けられた。デーメルは音楽愛好家で自作が作曲されることに好意的であったが、一方のゲオルゲは、音楽は抒情詩を損なう介入とみなして自作に音楽が付されることを嫌悪した。

シェーンベルクがゲオルゲの作品に着手するのは1907年からであるが、彼は遅くとも1904年からゲオルゲの詩を認知していた。この年に「アンゾルゲ協会 Ansorge-Verein³⁶」が主催したコンサートで、シェーンベルクの歌曲の他にゲオルゲの詩が披露されたからである。それはちょうど19世紀の終わりから20世紀初頭のウィーンで、ホフマンスタール Hugo von Hofmannstahl (1874-1929) がゲオルゲの抒情詩を紹介したことによって、加速度的に

³⁴ Erwin Stein. Hrsg. Arnold Schoenberg · Ausgewählte Briefe, Mainz: B.Schott's Söhne, 1958. S.30

³⁵ Albrecht Dümling. Die fremden Klänge der hängenden Gärten, verlegt bei Kindler, 1981. S.169

³⁶ 「アンゾルゲ協会」(1903-1911)は、新しい芸術振興を目的に、P.シュテファン、F.フイッシャー、W.v.ヴェメタルによって設立された協会である。設立にあたっては、作家ではP.アルテンベルク、D.v.リーリエンクロンをはじめ、劇作家、作曲家、ピアニスト、俳優など著名な芸術家の名前が並んでいる。シェーンベルクや彼の門下生も新進作曲家として関わっていた。1910年からは芸術と文学のための「芸術文化協会 Akademischer Verband」へと名を改めた。

ゲオルゲが認知されることとなった時期と同じである。

1900年前後のシェーンベルクは新たな発展を求めて、ホフマンスタールやゲーテ Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832)、ケラーGottfried Keller (1819-1890) やヤコブセン Jens Peter Jacobsen (1847-1885)³⁷、アルニム Ludwig Achim von Arnim (1781-1831)、ペトラルカ Francesco Petrarca (1304-1374) 等のさまざまな詩を取り上げていた。これらの詩は時代も作風もばらばらなために、シェーンベルクの歌詞選択は同時代の精神から逸脱し、意味を失っていると非難されることも、故なきことではない。この時期は完成せずに断片として残っている作品も少なくないため、新たな発展のための「模索期間」であったのかもしれない。

d. テキストと思想

シェーンベルク自身が書き下ろしたテキストでは、シェーンベルクの自伝的要素あるいは彼自身の信仰告白といった、彼自身の性格や思想がはっきりと表れていることから、シェーンベルク研究において重視されている。

シェーンベルクが《架空庭園の書》以後ピアノ伴奏歌曲を書かなくなり、そのかわりに精力的に様々な編成による室内楽曲³⁸、舞台作品へと彼の興味が移っていったことは、よく知られている。この推移に伴って、シェーンベルクは舞台作品や合唱作品のテキストに既存の詩ではなく、新作や自作のテキストを採用することが多くなった。例えば、シェーンベルクの最初の舞台作品となるモノドラマ《期待》作品 17 は、シェーンベルクの理念に則って、マリー・パッペンハイムとの共同作業のなかで台本が作成された。この舞台作品は巨大なオーケストラにソプラノ歌手がたった一人という構成となっており、既存のジャンルの概念を覆すものとなった。

次に着手された音楽劇《幸福な手》作品 18 の着想は 1908 年にさかのぼり、今回はシェーンベルクが自らテキストを書き下ろした。1910 年に着手されたこのテキストは 1911 年にウィーンの雑誌『メルカーMerker』に掲載され、その後執筆された『諸原理の死の舞踏』、『ヤ

³⁷ シェーンベルクは、《浄夜》作品 4 の後にヤコブセンの詩による歌曲創作を行った。これらは当初ピアノ伴奏歌曲の懸賞募集に応募しようとして書きはじめたものだったが、これがのちの《グレの歌》となった。

³⁸ メーテルランクの詩による《心のしげみ Herzgewächse》作品 20 (1911) は、ハイ・ソプラノとハープ、チェレスタ、ハルモニウムという異例の組合せである。また、2.3.で挙げた《月に憑かれたピエロ》作品 21 などが挙げられる。

コブの梯子』、『レクイエム』とともに『テキステ (台詞集)』³⁹としてユニヴェルザールから出版されることになる。この『幸福の手』の台本の中でひととき目立つのは、本文の分量をはるかに凌ぐ膨大なト書きである。

これらふたつのテキストは前者が共作、後者が自作であるという違いがあったが、それ以外にも注目してよい点がある。《期待》では主人公が無名の孤独な女一人なのに対し、《幸福な手》においては無名の孤独な男をめぐるドラマとなっていることから、この2作品は対をなすものとする解釈もしばしば見られる。しかし表現方法の面では異なっており、前者では女の心境を、自問自答や強い強迫観念、愛憎の感情の激しい葛藤などを通して生々しく吐露されるが、後者では台詞が少ないかわりに演出や照明の指示が多くを占めた象徴的な表現が多くなっているからだ。

《月に憑かれたピエロ》の後にシェーンベルクが計画していたのが、バルザック Honoré de Balzac (1799-1850) の『セラフィータ』とストリンドベリ Johan August Strindberg (1849-1912) の小説『伝説』の第2部「ヤコブの格闘」を組み合わせた、「現代人の祈り」を主題とする舞台作品である。この「セラフィータ計画」のために、シェーンベルクははじめ自分自身でテキストを書こうとしたが、それがうまくいかず、1912年、先に述べたようにデメールにその台本を書いてもらえないかと依頼した。しかし、デメールはその返信でこの依頼は受けられないとし、その代わりに別のテキストの写し、すなわち『創造の祝祭～生誕オラトリオ』をシェーンベルクに送っている。このテキストはシェーンベルクにさらなる大きな構想を抱かせることになるが、ここではこれ以上踏み込まないこととする。

「セラフィータ計画」は結局スケッチのみで終わってしまったが、「現代人の祈り」というテーマがこの時期のシェーンベルクのキーワードとなっていたことは、同時期に作曲された《4つのオーケストラ歌曲》作品 22 にも投影されている。そのなかで、音楽作品として表現すべき「現代人の祈り」、新しい神の認識の一端を、同じ表題を持つドーソン Ernest Christopher Dowson (1867-1900) の「セラフィータ」と愛読するリルケ Rainer Maria Rilke (1875-1926) の詩に求めたのである。

1915年に着手し、兵役を挟んで1917年に完成した『ヤコブの梯子』のテキストは、「セラフィータ計画」のテーマであった「現代人の祈り」とも共通点も多く、また彼の宗教的な側面を色濃く映し出している。シェーンベルクはこのテキストを、オラトリオの台本として手を加え創作するが、第2部を欠く未完となった。『ヤコブの梯子』の台本は人々の魂がガブ

³⁹ Arnold Schönberg. *Texte*, Universal, 1926.

リエルの導きによって、神のもとへのぼっていくまでを描いているが、思想の面では「神智学説と人智学説の奇妙な混交であり、そこにさらにスヴェーデンボリ Emanuel Swedenborg (1688-1772) とバルザックの神秘思想が加わったもの」⁴⁰だという。実際に第2部のクライマックスにはバルザックの『セラフィータ』からの引用があり、結びには「マタイによる福音書」(7章第7節)が用いられている。さまざまな名のない登場人物のなかで、第2部の「選ばれし者」は、ベルクがシェーンベルクの自画像とみたこともあって、シェーンベルクの分身として解釈されている。この孤立し誤解される「選ばれし者」は、周囲の無理解や、敵対、孤独感といったものに対峙しなければならなかったシェーンベルクそのものなのである。フライタークはシェーンベルクにとっての自作テキストという媒体が「自己解釈の直接的な手段、彼の観念、希望、疑念を表現しようとする欲求を実現するための手段」⁴¹であったのだと述べている。

このようにシェーンベルクの声楽作品におけるテキスト選択には、彼の「信仰」と「思想」の現れをみることができる。例えば、シオニズムが主題となった戯曲『聖書の道』や未完のオペラ《モーゼとアロン》では、「シェーンベルク自身のユダヤ教回帰という宗教思想的な側面だけでなく、民族的指導者を巡っての政治的な思索を含んでいた。」⁴²また、1947年に書かれた《ワルシャワの生き残り》作品 46 でも、終戦へのメッセージの中でシェーンベルクは彼自身の思想と政治的な立場を露わにしている。これらのテキストや台本が自作であること、またどちらにも一般的な歌唱によるソロの代わりに、シュプレッヒ・シュティンメを用いた語り手が置かれていることは注目に値する。彼自身の言葉で、彼自身の音楽とともに表現されたものは、もはや誰のテキストでも代用できない、極めて独自の世界観・宗教観を生み出しており、シェーンベルクの創作人生のなかの最終形態とも言えるものである。

これらの作品のような、宗教的な内容を持つテキストが語る内容が、作曲者自身の信仰告白ともなっていることは、彼の音楽創作の意義と目的をも示唆している。《架空庭園の書》では宗教色を表だつて打ち出していないものの、旧約聖書の世界を彷彿とさせる記述や、選民思想的な側面のある主人公の「男」の心象⁴³は、シェーンベルク自身の「思想」の現れを

40 エーベルハルト・フライターク/宮川尚理訳『シェーンベルク』 東京：音楽之友社、1998年。142 ページ。

41 上掲書、145 ページ。

42 石田一志『シェーンベルクの旅路』 東京：春秋社、2012年。418 ページ。

43 本論第3章：S.ゲオルゲの『架空庭園の書』：テキスト分析参照。

見る根拠になるのではないだろうか。

第3章： S.ゲオルゲの『架空庭園の書』：テキスト分析

3.1. シュテファン・ゲオルゲ

(1)ゲオルゲの生い立ち

シュテファン・ゲオルゲはライン河畔のビンゲン近郊の小さな村、ビューデスハイムに、葡萄農園の地主の息子として生まれ、ゲオルゲ5歳の時に一家はビンゲンに移る。ビンゲンはライン河地域に位置し、貿易で外の世界とつながる場所であり、また中世以降の建造物や遺跡が多い場所で、新しさと古さを持ち合わせていた。彼の母は敬虔なカトリックであったようで、彼も幼い頃から教会や様々な儀式に慣れ親しんでいたため、教会のラテン語聖歌が彼に厳格な様式を植え付けたという見解もある。幼少期のゲオルゲの環境について手塚富雄は「都会ではなく葡萄の丘の多い土地で、ライン河の近くであること」、「古代ローマ文化のにおい」と「持続しているカトリック」という三点が重要であると強調している。

彼の家系はかつて上部ロートリンゲンの村の農夫であったが、やがてナポレオンによってそこはフランスに帰属することとなる。祖父のアントン・ゲオルゲもロートリンゲン生まれで、パリ軍役の経験もあり、孫にフランスの話をするなど、ゲオルゲは幼いころからフランスに特別な思い入れを持つことになる。それがやがてフランスの詩人たちへの敬愛や、創作のエネルギーになっていったのである。

ゲオルゲは15歳ごろから詩を書きはじめ、詩作に開眼したのはベルリン大学入学前に訪れたパリに於いてであった。この地でボードレール Charles Pierre Baudelaire (1821-1867) の作品を知り、マラルメ Stéphane Mallarmé (1842-1898) の火曜会に出入りし、ヴェルレーヌ Paul-Marie Verlaine (1844-1896) をはじめとする多くの象徴主義の詩人と知り合うこととなった。こうして、1890年には『賛歌』、1891年には『巡礼の旅』、1892年には『アルガーバル』を世に送り出した。この92年にビンゲンで美しい文学少女のイーダ・コーブレンツ Ida Coblenz (1870-1942) と知り合ったのは彼の人生において大きなことであった。彼女は彼の詩の最初の信奉者となり、イーダへの友情とも恋愛感情ともいえるそのアンビヴァレントな感情が、ゲオルゲの創作を刺激したのである。そして一般に「3つの書」と呼ばれる『牧童と賛歌の(書)・伝説と歌謡の(書)・架空庭園の書』(1895)、および『魂の四季』(1897)が生み出され、ここには彼女の面影が色濃く映し出されていると言われている。1896年、この恋は悲しく終わりを告げると同時に、彼の転換期ともなった。イーダはのちにリヒャルト・デーメルと結婚することになる。歌曲創作の初期のシェーンベルクの原動力となったデーメルの詩も、この《架空庭園の書》もイーダなしには生まれなかったのである。

3.2. 架空庭園という表題に関して

(1)伝説上の架空庭園

表題の「架空庭園」は一般的に「バビロンの架空庭園」あるいは「空中庭園」を示している。バビロンはティグリス、ユーフラテスの両河に挟まれたメソポタミアの中央に位置する、ハンムラビ王の黄金時代以来の政治・文化の中心地であり、現在のイラクの首都バグダットよりやや南に位置している。バビロンは何度も破壊や侵略を受けながらもオリエントの主要な都市の一つとして歴史の中に名を残しているが、時代とともに戦争や火災、砂漠の中での風化によって、紀元前のうちに姿かたちは失われ伝説の都と化した。19世紀末からの発掘により「架空庭園」と思しき遺跡が発見され、バビロンの謎のヴェールがはがされる日も来るかもしれないが、一般的にバビロンの架空庭園はそびえたつ階段状の壮麗なテラスと、多くのアーケードや揚水装置や噴水を備えた独特の建築様式で建てられ、露壇の庭園にはエキゾチックな植栽が施されていたとされる。⁴⁴

この「架空庭園」はフィロンの古代世界七不思議の一つとされ、古くからアッシリアの伝説的な女王セミラミスの名前と結びついて、「セミラミスの架空庭園」とも呼ばれている。セミラミスはアッシリアの王シャムシ・アダド5世（前 823-810）の妃サンムラマトのことであるが、彼女についての史実はわずかしこ残っておらず、彼女が架空庭園を造営したという伝説も真偽のほどは定かではない。現在は、バビロニアの神官ベロソス（前 290）の古くからの意見に基づき、架空庭園の造営は新バビロニアの王、ネブカドネザル二世（前 604-562）の事業とみなされる傾向が強い。⁴⁵ネブカドネザル王はメディア王の娘アミティスと結婚したが、カスピ海とティグリス河に挟まれたペルシア北方出身の花嫁はバビロンの平野に馴染めず、故郷の山を恋しがら花嫁のために、ネブカドネザル王は建築家や技術家、造園技師の知恵を集め、王宮の一角に巨大な階段状建造物を建てることにした。そして階段の各層には土を盛って、あらゆる種類の花や樹木を植え込ませ、花嫁を慰めようとした、というのがエピソードの概略となっている。

(2)「庭園」の概念

古代エジプトや地中海世界に起源を發し、ギリシア・ローマ文化を通じて形成された西洋

⁴⁴ 澁澤龍彦「バビロンの架空園ー失われた庭を求めて」『ユリイカ』4月号、青土社、1996年。152 ページ。

⁴⁵ 上掲書、150-166 ページ。

文化において、「庭園」という概念は広く文化的、宗教的、あるいは象徴的意味を有している。シェーンベルクが作曲した「架空庭園の書」における「庭園」の示すところを理解するためにも、この「庭園」の概念について検討する必要があるだろう。地域別時代別の庭園の特徴に関しては、その状況が比較的詳しく記述されている『世界大百科事典』⁴⁶を参考にした。

a. 聖書における「庭」の概念

キリスト教が根付いているところでは、Gartenという言葉から「エデンの園 der Garten Eden」がまず連想されるだろう。「エデン」とはヘブライ語で「歓喜」を意味し、エデンの園は旧約聖書において、神がアダムとイヴのために設けた楽園である。そして、神の命に背いて禁断の実を食べてしまったために楽園から追放されるというストーリーは周知である。このエデンの場所について明記はされていないが、パレスチナより東のほう（創世記 2・8）、チグリス、ユーフラテス川の源（同 2・10～14）とも言われている。すなわち、ここには「未知のオリエントの楽園」のイメージが形成される。

b. イスラム圏における「庭」の概念

ペルシャ語に由来する *bustan*（かぐわしい所の意）が庭園を示す用語として広く使われてきたが、この語は同時に「菜園」「果樹園」を示すこともある。イスラム世界の中心となる西アジアや北アフリカの多くの場所は乾燥地帯の過酷な環境に置かれているため、それを克服して造られたオアシスや庭園は、そこに暮らす人々の水と緑への渴望が集約されている。イスラムはユダヤ教やキリスト教における「理想の庭園」（エデン：筆者）の伝統を受け継いだので、「庭園」はここでも「地上の楽園」のイメージとなる。コーランには「楽園には涼やかな木陰とよどみなく流れる川や泉があり、さらに蜜と乳と美酒の川が流れ、あらゆる種類の果実が実り、そして美しい乙女たちが住む天幕がはられている」と書かれている。

c. 古代エジプトや西アジアにおける「庭園」とその概念

当時の庭園の姿を詳しく知ることができるものはないが、文献や壁画などから、池を配した庭や園庭やパーゴラなども設置されていたようだ。植樹も行われていたが、これは聖域の聖性を高めるためだという。『世界大百科事典』の「古代エジプトや西アジア」の項を書かれた横山正氏は空中庭園についても触れている。

⁴⁶ 『世界大百科事典』 東京：平凡社、2005年。第19巻、13～21ページ。

古代西アジアの庭園も古くからの歴史をもつが、なかでも新バビロニアの時代のバビロンの空中庭園が世界の七不思議として古来喧伝されてきた。これは宮殿の屋上、あるいはそれに相当する高みに造られたテラス式の庭園と思われ、おそらくその規模と、ユーフラテス川を水源とした揚水技術が驚異的となったのであろう。

具体的な遺構を欠くために、推測の域を出ないものの、この地域がヨーロッパにおける庭園のイメージの源泉をかたちづくったのは、まず間違いのないところであろう。古代オリエント神話における、聖なる泉を中心とする楽園の描写は、旧約聖書の記述を通じて中世ヨーロッパの人々の庭園観に少なからぬ影響を与え、またルネサンス期の庭園には、それを具体的な形に移した噴水を中心に水路が方形の花壇を四分するイスラム庭園の基本構成の投影が見られる。また古代ローマおよびイタリア・ルネサンスの庭園における揚水技術の展開も、当然、東方にその淵源をもつと考えるよいであろう。⁴⁷

架空庭園の伝説とその描写は人々に語り継がれ、庭園観の根源ともなりえたほどに理想的な楽園のイメージだったのである。また実際の遺跡がないからこそ、より絵画や造園、美術などジャンルを超えた芸術家の創作意欲を刺激する題材となったのであろう。

d. 19世紀文学（奥）における「庭園」

カール E. ショースキー（1915）は『世紀末ウィーン』のなかで、庭園のイメージはオーストリアの文学や美術と社会の関係のなかで変容しているということを挙げている。⁴⁸1800年代中ごろ、シュティフター Adalbert Stifter（1805-1868）の『晩夏』では、「庭園」は自然と文化の結びつきによる「徳の園」であり、ユートピアを社会完成のモデルとしていた。しかし1890年代になると、ザール Ferdinand Ludwig Adam von Saar（1833-1906）が文学が社会と無縁になっていくことを嘆き、かつてのひとつの美の理想であった「徳の園」は過去のものとなっていった。そして、若いホフマンスタール Hugo von Hofmannsthal（1874-1929）がシュニッツラー Arthur Schnitzler（1862-1931）の『アナトール』の序曲を快樂のロココ庭園のイメージで表現したように、「ナルシスの園」に変化していく。「庭園」

⁴⁷ 横山正「庭園、[古代エジプト、西アジア]」、『世界大百科事典』東京：平凡社、2005年。第19巻、18ページ。

⁴⁸ ショースキー、カール・E『世紀末ウィーン—政治と文化—』東京：岩波書店、1983年。347-348ページ、375ページ。

は人生からの逃避場であるとともに、純粹に個人的なもので、社会的に現実への影響はなく、もはやユートピアではなかったのだ。

これはオーストリアの 19 世紀文学における「庭園」の認識を示す事例ではあるが、ゲオルゲはホフマンスタールと一時的には交友を持っていたこと、この「架空庭園の書」が出版された 1895 年は、まさにショースキーが述べるところの変容の真ただ中にあることから、その時代背景や社会や価値観の縮図として文学上の「庭園」というメタファーが用いられることは大いにうなずけることである。「3.3.詩全体の構造と概略」で詳述するゲオルゲの「庭園」は、オーストリア世紀末文学における「庭園」と共通する点も多い。この「庭園」は現実と遮断されており、極めて個人的なものであるとともに、どこか特定の地や人を写實的に表すことも意図していない。そういう点でもホフマンスタールと類似している。ゲオルゲは堅牢な形式と韻律に支えられながら、心象を自由に、時に快樂的に、時に刹那的に、そして退廢的に緊張感をもちながら、「庭園」というひとつの隔たった小世界においてのみ、心の声を語るのである。

3.3. 詩全体の構造と概略

ゲオルゲの『架空庭園の書』は、通称「3つの書」と呼ばれる『牧童と賛歌の・伝説と歌謡の・架空庭園の書 Die Bücher der Hirten- und Preisgedichte · der Sagen und Sänge und der hängenden Gärten』(1895)の第3詩集である。この詩集の序文⁴⁹は不思議なことに詩集の発刊の前年の1894年に「芸術草紙 Blätter für die Kunst⁵⁰」で発表された。そこでゲオルゲは、古典時代、ヨーロッパ中世、オリエントの3つを、人間を形成する「3つの教養世界 unsere drei grossen Bildungswelten」とし、これら3つの世界のそれぞれに3つの詩集を対応させた。すなわち第三詩集の『架空庭園の書』にはオリエントの世界が対応させられた。しかしゲオルゲ自身がその序文で指摘したように、「これら3つの作品はいずれにも歴史的ないしは発展的過程の形象を描こうとする意図はなかった。これらが内容とするものは他の時代と場所に逃亡して、そこで夢に耽ったある魂の蜃気楼である」という。つまり、これらの詩集の中では、歴史的事実は拒否され、古代ギリシャ、あるいは中世やオリエントという入れ物を利用して、心の形相を絵画的に描いているという前提があることは忘れてはならない。

ゲオルゲの『架空庭園の書』は全部で31の詩から成り、それは大きく3つの部分に分類することができる。ここでは混乱を避けるために3つの部分をそれぞれ[第1ブロック]、[第2ブロック] (=「セミラミスの歌」)、[第3ブロック]と呼ぶことにする。

[第1ブロック]は第1詩から第10詩まで、[第2ブロック]は第11詩から第25詩まで、[第3ブロック]は第26詩から第31詩までである。

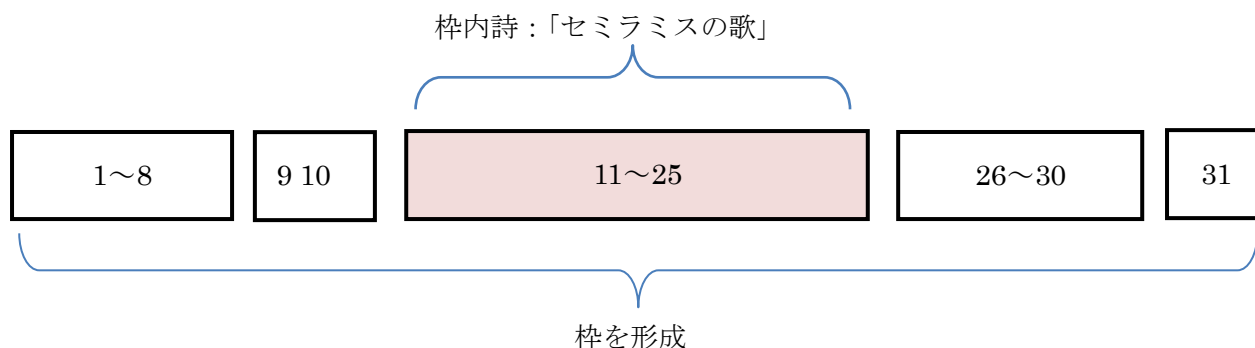
このように3つのブロックから構成されたこの詩集は、下図のように、[第1ブロック]と[第3ブロック]が[第2ブロック]を挟む「枠構造」を形成している。この[第2ブロッ

⁴⁹ 序文全文：Es sthet wohl an vorauszuschicken dass in diesen drei werken nirgends das bild eines geschichtlichen oder entwicklungsabschnittes entworfen warden soll: sie enthalten die spiegelungen einer seele die vorübergehend in andere zeiten und örtlichkeiten geflohen ist und sich dort gewiegt hat · dabei kamen ihr begreiflicherweise ererbte vorstellungen ebenso zu hilfe als die jeweilige wirkliche umgebung: einmal unsere noch unentweihten täler und wälder · ein andresmal unsere mittelalterlichen ströme · dann wieder die sinnliche luft unserer angebeteten städte. Jede zeit und jeder geist rücken indem sie fremde und vergangenheit nach eigner art gestalten ins reich des persönlichen und heutigen und von unseren drei gossen bildungswelten ist hier nicht mehr enthalten als in einigen von uns noch eben lebt.

⁵⁰ 芸術草紙 Blätter für die Kunst: 1892年にシュテファン・ゲオルゲらによって創刊、1919年まで刊行する。芸術至上主義を唱える詩人や学者などが執筆。ホフマンスタールやP.ジェラルディ、F.グンドルフ、L.クラークスなど。

ク]は、イーダ・コーブレンツが「セミラミスの歌」と呼んだことでよく知られている。そしてシェーンベルクが自身の作品を作曲するに際して歌詞として最終的に採用したのも、この「セミラミスの歌」の15篇である。

[図1]: 『架空庭園の書』全31詩 枠構造簡略図 (切れ目は余白を示す)



シェーンベルクの《架空庭園の書》が音楽研究の対象とされる場合、テキスト分析されるにしても、彼が曲を付けた15の詩に対してのみ行われることが一般的である。しかし、シェーンベルクが当初はこの15曲に含まれない〈平和の夕べ〉の作曲を試みていることや、最終的に「セミラミスの歌」部分を用いてツィクルスとすることにした理由を探るためには、その前後関係を知る必要があると思われた。また、ドイツ文学の立場から研究された『架空庭園の書』を参照すると、言葉や比喻によってそれぞれの詩が様々に関連していることが分かった。その前後の詩の内容と関連性を知ることは、「セミラミスの歌」部分の理解を深めるためには必要不可欠である。

まず、ブロックごとの内容を見ていくことにする。付録の『架空庭園の書』全訳、全31詩分析表を参照されたい。

〔第1ブロック〕

『架空庭園の書』もゲーテの『西東詩集』と同様にヒジュラ⁵¹、つまり人間あるいは魂が移動するところから始まる。(第1詩:私たちはもう一度飛んで行こう…かつておまえのものだった土地へ) この詩ではまた、子供の頃に空想の中で描いた「自分の王国」への帰還をとおして読者を詩の世界へ誘う導入となっている。詩的自我は、一族の繁栄した地で「棕櫚の葉を目にしたとき」に、支配者への転換を悟り「王」となる。(第3詩)においては支配者につきものである戦乱・略奪・殺戮・熱狂が物語られると同時に、支配の悦楽に浸らずに大地との結びつきを求める深い声を聴く。

遠征先の天幕では戦利品とともに、様々な肌の色の女が並べ立てられ誘惑にかられるも、そこにおぼれることに対しては否定的な態度を示している。(第4詩) 戦乱の収束を回顧的に語ったのちに(第5詩)、「幼い王国」と題された(第6詩)では、「お前は既に子供のころから王であるというしるしがあった」という強い選民意識が語られる。この部分では預言者モーセや旧約聖書の世界を連想させる。第7詩において時制は現在にもどり彼は僧院の庭で白昼休息し、全体が抽象化される。最後の2行で「本質と世界についての虚偽を禁ずる」という言葉から、偶像崇拜の禁止を示唆しているようである。(第7詩)の「僧院内の庭」という安全で囲われた土地は、「鸚鵡の鳥かご」(第8詩)へ極小化される。「鳴きも歌いもせず、まどろむばかりで、翼も広げず、ただ遥かなるナツメヤシの森を夢見る」この白くて黄色の冠の鸚鵡は、まさに王そのものであることは言うまでもないだろう。そして、夢見たナツメヤシは「セミラミスの歌」部分のオリエントを想起させ、来るべき未来を先取りしている。

この詩集では数篇を除いてタイトルが付けられていないが、(第9詩)では「準備」というタイトルが与えられている。また(第9詩)の前には意図的な空白が置かれているが、この点については後に述べることにする。王には婚礼が準備され、女は身を清め祝福を与えられるが、最後の詩行で「お前はけしてその方に触れえぬかもしれぬ」と隔絶を予期させている。

「平和の夜」という表題が与えられた(第10詩)は2行6節という形式を取り、それぞれの節で、皮膚感覚、視覚、臭覚、聴覚…と五感それぞれに訴えかける表現を行っている。荒唐してどんよりした世界から音が立ち上り、〔第1ブロック〕は閉じられる。

ここまでの10篇で特筆すべきは、主要人物を登場させずに客観的に世界を描いていることである。登場人物の意志を描く表現は一切除外され、世界は別の大きな力によって操作さ

⁵¹ ヒジュラ[(هجرة)Hijra] (移住の意)預言者ムハンマドがメッカ住民の迫害から逃れて、西暦622年9月22日、メディナに移住したこと。ヘジラ。

れているが如くである。語られる内容は時に生々しいにも関わらず、読者は冷めた目でそれらを傍観しているかのような印象である。なされる世界の側から描かれていた [第1ブロック] は、[第2ブロック] で視点の転換が行われる。

[第2ブロック]

[第2ブロック] はその前後に1ページの空白があり、視覚的にも前後の部分と隔てられていることが分かる。〈第11詩〉では「天から雪片の舞い降り、寓話の動物の噴水から大理石に水の流れ出る」という描写から、ここが泉のある庭園と容易に推測できる。「白い影が蠟燭で灌木に火をともし」という絵がこの新たな世界の扉を開くかのような印象を与えているようだ。「花咲く草原や、色鮮やかなタイル張りの会堂」などオリエントをイメージさせる描写が続く中で、美しい世界の中にあっても詩的自我が追うものはただ一つのもの（人）だと言う。(第12詩)そして詩的自我はとうとう新参者として何者かの領地に踏み入ることになる。

(第13詩)ここで、初めて「私は」という主格で書かれ始め、追い求めた女性に対して「おまえ du」を用い始めるのは注目に値する。そしてその「私」は [第1ブロック] の支配者・王ではなく、彼の支配権の及ばない所にいる者なのである。「私」はふと我に返り、自分がどこに踏み入ってしまったのかを悟るが、高い格子の間から彼女がなにか徴を送った気がして、立ち去ることなく留まる。(第14詩)この時から「私」は彼女に奉仕する者になり、〈第15詩〉では彼女の歩む道にバラやスマイルを撒いて、私の頬は彼女の足を乗せる台とするといい、その愛に溺れていく心が現れ始める。〈第16詩〉と〈第17詩〉では、愛のために他のことがまったく手につかない、無能になる自分を嘆き、その愛情に苦しむ様子が描かれるが、このなかで「仕事・作品 Werke」や「言葉 Worte」といった詩人と関係のある単語が用いられている点から、ゲオルゲ本人と重なるようにも思われる。〈第18詩〉では、もはや情欲に苛まれ、〈第4詩〉や〈第9詩〉では聖性のために退けられた「肉」を希求するが、短い口づけは荒れ地のひと雫がごとく、満たすことはない幸福のもろさと危うさを語る。(第19詩)

ページの上半分の空白が与えられた後に〈第20詩〉が置かれ、美しい花壇が描写される。「紫がかった紅黒い茨で囲まれた花壇 まだらのある花被の距 羽毛状の傾いたシダ・・・」と続いていく内容からも、愛の庭、すなわち女性の肉体の描写であるのは誰の目にも明らかである。しかし〈第21詩〉以降、この2人の関係は急速に別離へと向かっていく。詩は過去時制になり、禁断の愛は幸福をもたらしたのかという疑念と悔恨を抱きながらも(第21詩)、力なく寄り添う二人の立場がいかに危ういものであるかが明らかにされる。「考えるな」

という命令形の後に置かれた「醜い影」や「私たちが即座に別れさせることが出来る守衛」や「血をすする準備のできた白洲」が彼らの罪深さを物語っている。(第 22 詩) 岸辺で「私」は小舟に乗り彼女を手招くが、彼女はそこに留まる。(第 23 詩) ここで思い出されるのは、[第 2 ブロック] の初め (第 2 詩) では水流をたどってこの領地に踏み入ったということである。「水」はこの世界と別世界を隔てる一つの象徴として扱われているということが分かる。

〈第 24 詩〉は「私」が彼女に「言わないでくれ」という内容が、断片的に畳み掛けられる形式になっている。「木の葉」や「年の瀬の破壊者」、「雷雨に震えていたトンボ」、「ゆらめく光」、そのどれもが滅びに向かっていくものを表しているのである。今までの詩節に一度も用いられなかった 2 揚格のリズムも、たどたどしく断片的な様子を強調し、2 人の終わりを予感させている。[第 2 ブロック] の最後の詩篇である〈第 25 詩〉では、二人の時間を回顧しつつ、今ではそのすべてが失われた認識に至る。ここへ来た時の花咲く草原 (第 11 詩) は朽ち果てた草原に、自分を招いた棕櫚の葉 (第 1 詩) は自分を刺し追い立てるものになってしまう、綿密に計算された言葉の配置のもと詩の前後関係を強化している。

[第 3 ブロック] は 6 篇の詩で構成され、枠構造の後半部となっている。庭園から去った「私」は王国に戻るが、そこはすでにもとの国ではない。愛を知り、愛に溺れてしまっただけからは名声や権力も、預言者の言葉も失ってしまうのである。(第 26 詩) そして国の半分を失い、戦う気力も失い、残虐なことからも目を背けてしまうようになった私 (第 27 詩) の慰めは、歌人鳥 *Sänger-vogel* の甘い嘆きを歌うことだけになってしまう。この歌人鳥は〈第 8 詩〉で現われた唄わない鸚鵡と対比することができる。歌人鳥とはすなわち詩人の象徴で、またパシャ⁵²の歌人となる詩的自我の未来宣告のようにも感じられる。

「私」はすべてを投げ捨てて、去る覚悟を語る〈第 28 詩〉は、31 篇のなかで最も長く、38 行 6 節からなり、行数などは不定でヤンプスが形式をつなぎとめているようだ。「私」はシーラスのパシャに歌人として仕えることになる。歌を編みつつ、刃を研ぎながらその時を待っていたにもかかわらず、彼の威風堂々とした姿を前に暗殺を断念する。こういった描写は、[第 1 ブロック] で「玉座の前に湯気の上がる剣を振りかざした」(第 5 詩) かつての大胆で勇敢で不敵な「私」の逆となり、枠構造のコントラストを際立たせている。そして「私」

⁵²パシャ Paşa オスマン帝国で用いられた高官に対する尊称。軍司令官、将官、地方長官に対して使ったが、特定の官職に対する呼称ではない。正式にはオスマン朝廃絶後は使用されていないが、口語として残る。

は死すべく川にたたずむのである。この〈第 28 詩〉から、とうとう「私」は「奴隷」と言い換えられ、3人称で語られることになる。最後の節で「彼の業はすべて成就した」と結ばれるが、これが「死」を許されるという意味であるのか、解釈が難しい場所でもあろう。

最後の休息場で、水運びの女は彼に壺を渡し挨拶するが、前の王を知る者はいない。それにもかかわらず彼は、人も光も、いかなる未来に対してもおびえている。(第 29 詩)そして〈第 30 詩〉で、岩の上へ登り、かつての自分の王国を眺める。草や木々や雫の音が、彼の嘆きに重なり、川のせせらぎが彼にささやきかける。この詩の終わりには、ピントでなくコロンの用いられていて、その川の声がすなわち最終詩(第 31 詩)の内容であることが示されている。「川の中の声」と題された詩は、全体で初めてダクテュルス 4 揚格で統一され、まさに誘いかけるようなリズムが生み出されている。川の声がささやきかける相手が、「du」ではなく「ihr」となっていることは見逃してはならない。貝やサンゴを女性的に形容しながら、「接吻」すなわち入水を誘う。そして「川と溶け合い、流れていく」と長い 31 篇の『架空庭園の書』は閉じられるのである。各詩節が完璧な交叉韻を踏み、しかも女性終止と男性終止が交互になるのは、男と女、支配と奉仕、生と死、そういった両面性を表現するためではないかと考えることもできよう。交叉韻はドイツ語では「Kreuzreim 十字架の韻」と呼ぶことから、彼の死に対して十字を切るような意図もあるかもしれない。現在分詞を形成する変化語尾“-nde”の反復によるたゆたうようなリズムが、感覚を麻痺させる。[第 2 ブロック]冒頭で詩的自我を楽園へ導いたのも川だったことを思い返してみると、「川」や「流れ」という言葉やイメージが一つの区切りとなっており、また誰にも抗いようのない時間や運命をも表しているとも考えられる。その川の中に、これまで示唆されてきたすべての事象の両面性は溶けてゆくのである。

[第 1 ブロック]では専制君主の客観化された世界にある王のことが語られていた。[第 2 ブロック]では視点の転換によって、女性と愛を求める男の物語が綴られた。その経験を経た詩的自我は、[第 3 ブロック]ではもはや元の王に戻ることはできず、彼が見る世界はまるで変わってしまったようだ。しかし、実はそれが意味することは、世界を見つめる「私」が変わってしまったということなのである。

この『架空庭園の書』が語られるとき、とりわけシェーンベルクの作品で扱われているテキストをみると、それは単なる愛に関する詩であると捉えられがちである。しかし、この詩集のテーマはそれだけではなく、様々な角度から描かれる二面性、つまり支配—被支配、

成就—破滅、生—死といったものが含まれているのではなかろうか。

シェーンベルクが切り取った、「セミラミスの歌」の 15 篇は、確かに愛の様々な側面と、ストーリー性、ミステリー的側面、許されざる愛、別離、というようにドラマ的な要素に満ちており、連作歌曲の題材として魅力的なものである。また、[第2ブロック]では詩の一人称が「私」に転換されたことで、歌唱表現につなげやすいという利点があるとも言える。そして、ゲオルゲの精密な言葉選びと、美しいリズムを持つメロディックな韻律は、シェーンベルクが当時目指していた新しい世界、すなわち調性からの脱却とそこで強化されるデクラマツィオンによる表現に、より有効だったとも考えられる。

しかしこの「セミラミスの歌」の世界だけでは完結しないもう一方の世界があること、残忍で人の血の上に立っている王国の王の物語と、目前に死を控えた荒んだ世界を歩まねばならないかつての王を忘れてはならない。それでこそ、ゲオルゲの緻密に構成された『架空庭園の書』のしかるべき音楽表現を選択できるのではないだろうか。

3.4. 特徴的な手法

3.4.1. 構造と韻律

ここでは、ゲオルゲの『架空庭園の書』の分析を通して見られた、韻律やその構造上の特徴について考察する。付録資料3：『架空庭園の書』全31詩分析表を参照されたい。

詩節の行末に記載したアルファベットは脚韻の種類を示し、大文字は揚格で終わる「男性終止」、小文字は抑格で終わる「女性終止」を示している。またゲオルゲの独自の書法に従って、本論においても、名詞の頭文字も文頭以外ではすべて小文字で表し、文末も「ピリオド」と中黒「・」で区別されている。全体に共通する特徴として、以下の点を指摘することができる。

a. 形式と格

全31篇の中で、トロヘウスが主体となるものが12篇、ヤンブスが主体のものが15篇、ダクテュルスが4篇ある。ヤンブスとダクテュルスがほぼ同数であり、不規則なものもあるにしろ、その多くが4～5揚格で書かれていることが確認できる。

ここで注目されるのは、[第2ブロック]はトロヘウスとヤンブスのみで形成されている点である。さらに、詩の形式を見ても、[第1ブロック]や[第3ブロック]では数節にわたる叙事的な形式が多くなっているのに対して、[第2ブロック]はすべて1節完結型で書かれていることは、明らかにゲオルゲの意図によるものであると思われる。このように、形式と格の視点からも[第2ブロック]には特別な地位が与えられていたと考えられる。シェーンベルクが、最終的に[第2ブロック]すべてを作曲してツィクルスにしようと考えた理由の一つをここにみることができよう。

b. 脚韻

ドイツ詩における脚韻の定型では“aabb ccdd”を対韻 Paarreim、“abab cdcd”を交叉韻 Kreuzreim、“abba cdde”を抱擁韻 Umarmender Reimなどと呼び、伝統的に用いられてきた。もちろん全く韻を用いない自由詩も数多く存在しているが、ゲオルゲはこの韻律の種類と効果を熟知し、彼の作品においては時に応用しながら用いている。この点から、厳格かつ緻密な韻律は彼の作品を構成する重要な要素のひとつとなっていることは知っておく必要がある。

特徴的な例としてまず〈第3詩〉が挙げられる。1連が8行から成りヤンブス詩行で統一されているが、第1節では行末がすべて女性終止の交叉韻で4～5揚格、第2節ではすべて男性終止となるために、音節数が減って3～4揚格となっている。松尾が指摘するように⁵³、第1節では「高い段階」「丸天井」「旗」「高く掲げられた腕」など上方へ向かうイメージを喚起する言葉が列挙される。一方、第2節では「低い音」「大地」「作物」といった下方へ向かう言葉が用いられていることは興味深い。第1節から第2節での女性終止から男性終止への形式上の変化と併せて、「君」の前に横たわる2つの志向の対立が描かれている。

〈第3詩〉

Kaum deuten dir gehorsam offne bahnen	a	君にとってはほとんど意味を持たない
Nach den ersehnten höchsten stufen ·	b	待望の最も高い段階に向かって徒具に開かれた道は
Als der gewölbe beute · stahl und fahnen ·	a	丸天井の戦利品、鋼と旗々が
Betäubend dir entgegenrufen:	b	つんざくばかりに君に呼びかけても、
Von säulen die im schutte dampfen	c	煙っている瓦礫の柱について
Von schwertern die von staub und purpur kleben ·	d	塵と緋衣のついた剣について
Talaren drauf die rosse stampfen	c	馬に踏まれた職服
Und armen die begeistert sich erheben.	d	そして熱狂して高く掲げられた腕
Dazwischen bebt ein tiefer laut:	E	その間へ低い音が響く
Vergiss mit uns im bund	F	私たちとともに忘れよ、
Die würde so dir anvertraut	E	君に委ねられた権威を、
Und küsse froh den grund	F	そして嬉しく大地に口づけせよ、
Wo gold- und rosenschein	G	柔らかな希望の金と赤の光が
Der weichen wünsche frevel sühnt ·	H	冒涇を償うところに
Den grund auf dem allein	G	その大地に口づけせよ、その上でのみ
Die süsse saat hienieden grünt.	H	甘い作物がこの世に芽生える。

⁵³ 松尾博史「シュテファン・ゲオルゲ『架空庭園の書』、『松山大学言語文化研究』第29巻(1)、2009年。168ページ。

〈第3詩〉で見られたような行末が揚格で終止する「男性終止」と、抑格で終止する「女性終止」を使い分けは、他の詩でも見られるものである。〈第16詩〉を次に挙げた。

〈第16詩〉

Jedem werke bin ich fürder tot.	A	いかなる仕事にも私はまったくやる気が出ない
Dich mir nahzurufen mit den sinnen •	b	お前を五感で私の近くに呼び寄せ
Neue reden mit dir auszuspinnen •	b	お前との新しい談話を紡ぎだす
Dienst und lohn gewährung und verbot •	A	奉仕と報い 許可と禁止
Von allen dingen ist nur dieses not	A	すべての物事のなかで このことだけを必要としている
Und weinen dass die bilder immer fliehen	c	そして涙する 美しい暗闇の中に生じた
Die in schöner finsternis gediehen—	c	絵たちが常に逃れていくことに
Wann der kalte klare morgen droht.	A	冷たく澄んだ朝が差し迫ってきたときに。

5揚格のトロヘウス詩行が中心となり、5行目と6行目のみヤンプスに韻律が交替している。“-ot“の男性終止で終わる1、4行目と5、8行目が、2、3行目と6、7行目をそれぞれ囲む抱擁韻となっている。愛に溺れて無能になる「私」は、しかし彼女を求めないわけにはいかない。この男性形と女性形の抱擁韻という形式によって、愛にとり憑かれて彼女を抱かんとする男の気持ちを表象しているように見えてくるのである。

c. 子音反復と頭韻

この詩集全体を通して、子音の反復や、母音の反復、頭韻 Alliteration が非常に巧みに用いられている。それらは詩の朗唱において特に、また視覚的にも詩のリズム作りに寄与していると考えられる。その特徴はすでに〈第1曲〉から顕著に表れている。第1行から第5行においては“S”から始まる単語が多用されており、その“S”の子音の合間に“feine-flocken”（第2行）というような2回連続した“F”の子音を入れることでメリハリをつけている。後半の第6行から第8行ではKから始まる単語に変わること、言葉の色合いの違いが全体の雰囲気にも影響しているように感じられる。こういった手法は全体を通して見られ、場合によっては単語そのものよりも音を優先したのではないかとすら思える。

〈第 11 詩〉では限られた子音を複数回使用しているが⁵⁴、〈第 19 詩〉においては“kurzer kuss”（第 2 行）や“missen-muss”（第 6 行）というように同一の子音を 2 回連続して使用することで、その部分だけが浮き立って耳に残りやすい効果を得ている。

この他にも、文頭の言葉を繰り返す手法も散見された。例えば、下に示した〈第 13 詩〉の冒頭では 2 行目と 3 行目がともに“kein”から始まっている。

Als neuling trat ich ein in dein gehege	新参者として私はお前の囲い地に歩み入る
Kein staunen war vorher in meinen mienen •	私の顔にはそれまで驚きの表情が浮かんだこともなく
Kein wunsch in mir eh ich dich blickte rege.	私の中に願いもなかった、精气溢れお前を見るまでは

同様に〈第 14 詩〉では第 1 行と第 4 行がともに“Da“から始まっている。これがこの詩の小さな切れ目を示しているのである。例を挙げればきりが無いが、下に示した〈第 17 詩〉では第 4 行から第 7 行まで、4 行連続で“dass“に導かれる従属節が積み重ねられており、〈第 20 詩〉では後半部分で“und“が氾濫する。接続詞とはいえ、同じ単語をひとつの詩の中で頻繁に使用することは明らかに作者の意図によるものだと考えられる。また、聞き手にとっては、古典的な詩では味わえないような音響的な面白さがある。

以下に示した〈第 7 曲〉のような場合には、朗唱や演奏に際しても配慮が必要である。第 3 行の“so“に呼応する形で 4 行目以下が“dass“で受けるため、離れれば離れるほど第 3 行との連関を忘れがちである。ゆえにこの「dass」は前との関係性のなかで、きちんと聴き取られなければならない。

〈第 17 詩〉

Angst und hoffen wechselnd mich beklemmen •	a	不安と希望とがいれかわりたちかわり私を息苦しくさせる
Meine worte sich in seufzer dehnen •	b	私の言葉たちはため息の中に拡散し
Mich bedrängt <u>so</u> ungestümes sehnen	b	あまりに激しい憧れが私を圧迫するので
Dass ich mich an rast und schlaf nicht kehre	c	私は休息と睡眠に身を向けることなく
Dass mein lager tränen schwemmen	a	涙は私の寝床を洗い流す
Dass ich jede freude von mir wehre	c	私はどの喜びも自分から遠ざけ
Dass ich keines freundes trost begehre.	c	私は友の慰めも求めない。

⁵⁴ 本論の第 5 章「分析と演奏への試論」〈第 1 曲〉参照。81 ページ。

朗唱や演奏に際して配慮すべきことがもうひとつある。それは「句またがり Enjambement/Zeilensprung」の問題である。「句またがり」とは、詩句の行末で文章の意味や構文が完結せずに次行にまたがることで、同時代人では Rilke がよく使用していたことはよく知られているが、この作品内でゲオルゲも使用している。それぞれ単発的な行の組合せよりもふたつの行の関係性がより密接になり、表現の幅が広がる効果がある一方、形式—1行が何音節で形成されているか、格のかたちなど—が見えにくくなる面もある。逆に言えば、見た目は5揚格のヤンブスであっても、読むと自由詩のように聞こえることもありうる。このような「句またがり」の使用は、詩に多様性を与えるものである。

ここでは〈第12詩〉の例を挙げておく。第4行から第5行（下線部）は顕著な例であるが、文章が完結していないという意味では、第1行から第2行も「句またがり」といえよう。コンマもピリオドも中黒もスラッシュもない行末がこの詩集では散見されるため判断しにくい場合もあるが、この行と行の関係、あるいは区切りが内容面にも関わってくる。

〈第12詩〉

Hain in diesen paradiesen	a	この楽園の中の小さな杜は
Wechselt ab mit blütenwiesen	a	花咲く草原と交互に造られている
Hallen • buntbemalten fliesen.	a	色鮮やかにタイルが貼られたロビー。
Schlanker störche schnäbel <u>kräuseln</u>	b	ほっそりしたコウノトリの嘴が波立たせている池には
<u>Teiche</u> die von fischen schillern •	c	魚たちが様々な色に輝く
Vögel-reihen matten scheines	d	にぶい光の鳥々の列
Auf den schiefen firsten trillern	c	斜めになった屋根の上でさえずる
Und die goldnen binsen säuseln –	b	そして黄金色のイグサはざわめく
Doch mein traum verfolgt nur eines.	d	しかし私の夢はただひとつのものを追う。

3.4.2. 言葉以外のコンテクスト

a. 空白の持つ意味

ゲオルゲの《架空庭園の書》は、細かく見ていけばいくほど韻律や言葉の選択において非常に厳密に構成されていると再確認されるが、それだけにとどまらず当該作品においては、「余白」の挿入も非常に重要な意味を持っている。

「余白」のページは 97 ページ、102 ページ、113 ページ、121 ページにある。《架空庭園の書》が 3 つのブロックから成ることはすでに述べたが、このブロックの切れ目には 1 ページの「余白」が与えられている。さらに〈第 8 詩〉と〈第 9 詩〉の間にも 1 ページの「余白」がある。このタイトル付の 2 篇〈準備〉と〈平和の夕べ〉の間に置かれた空白を、富岡は第 2 ブロックへの「間奏曲」と解釈している。⁵⁵

最終詩である〈第 31 詩〉の前にも 1 ページの余白がある。前の第 30 詩の最終行は「Und aus dem strom ein rauschen ihn beschwor:」とピリオドではなく、コロンの閉じられている。読者にはこれまでの詩の余韻と回顧の時間が与えられ、〈第 31 詩〉がブロックの終わりの詩であるだけでなく《架空庭園の書》総体としての終章であることを示している。これらの「余白」は内容的・時間的・空間的隔たりを視覚的に表現する方法のひとつといえるのである。

この作品の中でしばしば指摘されるのが、〈第 19 詩〉のあと、第 20 詩の上半分（108 ページ）に置かれた半ページの「余白」である。ゲオルゲ全集全 18 巻は、ゲオルゲ本人の校閲によって慎重に考えられた印刷方法を用いたために、とりわけこの「余白」の意味と解釈がこの作品理解に寄与すると考えられている。とりわけ〈第 19 詩〉のあと、〈第 20 詩〉の上半分に置かれた「余白」は、男女の愛がもっとも高まるクライマックスに置かれることで、様々に解釈されている。富岡はこの〈第 20 詩〉の前に置かれた「余白」について、モルヴェイツの言葉—この花壇の描写は形象を用いてする肉体的な願望の成就の思い出である—と、エドゥアルド・ラッハマンの言葉—人間がそこから生まれ、本源的な力によって否応なく引き付けられる—を引用し、女性の奥深い秘密の地点の象徴的描写であるということを強調した⁵⁶が、いずれにしてもこの空白は我々の想像力を掻き立てるものものとなっており、それだけでもこの半ページの「余白」は大きな意味と効果を生んでいるといえる。この「余白」

⁵⁵ 富岡近雄「ゲオルゲの詩集『架空庭園の書』をめぐって」、『ユリイカ』4月号、青土社、1996年。115-116ページ。

⁵⁶ 上掲書、116-117ページ。

の解釈については、言葉では綴ることのできない愛とその成就であるとしばしば指摘されるが⁵⁷、以下に検討してみたい。

〈第 20 詩〉

Das schöne beet betracht ich mir im harren •	a	待ちわびている間に私は美しい花壇を観察した
Es ist umzäunt mit purpurn-schwarzem dorne	b	紫がかつた紅黒い茨で囲まれていた
Drin ragen kelche mit geflecktem sporne	b	その中でまだらのある花被の距とともに花の萼が突起する
Und sammtgefiederte geneigte farren	a	そして羽毛状の傾いたシダ
Und flockenbüschel wassergrün und rund	C	そして雪片の束 水のような緑色でまるい
Und in der mitte glocken weiss und mild –	D	そして真ん中に白くて優しい鈴
Von einem odem ist ihr feuchter mund	C	ひとつの呼吸によって彼女の口は湿気を帯び
Wie süsse frucht vom himmlischen gefild.	D	この世ならぬ野の甘い果実のようだ。

半ページの「余白」の後に置かれた〈第 20 詩〉は 5 揚格のヤンプス格に統一されており、第 1 行から第 4 行までの脚韻は女性終止で抱擁韻、第 5 行から第 8 行は反対に男性終止で交叉韻となっている。この脚韻の使用と男性終止と女性終止の使い分けは、内容と大きく関わっているように思われる。「美しい花壇」とは言うまでもなく女性の肉体を示しており、〈第 20 詩〉(第 10 曲)では今まで語られてきた「聖母の園」や「エデン」といった聖なる庭から「愛の庭」への転換が行われている。この詩の前に与えられた半ページの「余白」が愛の成就を示しているとも考えることもできるが、私は以下の点から別の解釈も可能であるとも考える。この詩節の脚韻が抱擁韻から交叉韻に明確に変わるのは、今まさにここで、男女が「抱擁し」、そして「交わる」ことを間接的に形象しているからである。柔らかい女性形の終止から男性形へ変化することによって、途切れ途切れに畳み掛ける言葉と相まって高鳴る鼓動と吐息のリズムを生み出している。

この詩節が現在形で書かれていることも考慮する必要がある。他の詩と比較しても、《架空庭園の書》においてゲオルゲは明確に過去形と現在形を使い分けているため、まるで実況のような温度を感じるのである。このように捉えると、上半ページの余白は高まる欲望、期待

⁵⁷ 富岡 (1996) も、モルヴィッツ「この花壇の描写は形象を用いてする肉体的な願望の成就の思い出である」と、ラッハマンの「人間がそこから生まれ、本源的な力によって否応もなく引き付けられる」女性の奥深い秘密の地点の象徴的描写であるということ挙げ、余白の意味の重みを強調している。

と焦燥感とをもった「貯め」の時間とも捉えられるのではなかろうか。

b. 視点の変化

テキストにおける視点、すなわち主語や主体となる事物の変遷も注目してよい。『架空庭園の書』の[第1ブロック]において、詩の世界は極めて客観的に描かれている。読者をこの作品に誘う〈第1詩〉では「私達 Wir」という1人称複数が用いられているが、続く〈第2詩〉から〈第9詩〉では「私 Ich」および「私達」が主格となるものはほとんどない。

[第3ブロック]においては「私」という主格は用いられているものの、すでに没落した彼の王国においての「私」は精彩を欠き、ついに「私」から「奴隷」という3人称の単語に置き換えられる。そのために[第2ブロック]で見られたような彼の意志といったものを見いだすことは難しく、むしろ運命に翻弄される人間を描いている。シェーンベルクが選び出した[第2ブロック]の15の詩を見ていくと、「架空庭園」の描写にあてられた〈第1曲〉、〈第2曲〉(それぞれ第11詩、第12詩)を除いてすべて「私」や「私達」という主語が使われている。調性の時代から無調の世界へ踏み入ると同時に、表現主義的傾向を強めていたシェーンベルクにとっては、詩的自我の感情を中心として物語の進む[第2ブロック]は格好の題材だったとすることができる。かつて「王」であった男が、異郷の地で一人の女を愛し求め、そのために彼はただの「男」になってしまう。それでも幸福が訪れることはなく別離へ向かうというドラマ性も、シェーンベルクにとって魅力的であったと思われる。

《架空庭園の書》が書かれた少しあとに、モノドラマ《期待》が書かれることになるのだが、この作品についてショースキーは《架空庭園の書》の続編であると位置づけている。⁵⁸《期待》は唯一の登場人物である女が、本当にいたかどうか分からない、あるいは自分で殺害したとも思われる恋人を探し求める作品である。男の視点から見た《架空庭園の書》とその後日談のような女の視点から書かれた《期待》は確かに対の作品のようにも見える。ここで言えることは、この時期のシェーンベルクにとって「愛」にまつわる幸せな側面だけでない、一種の狂気と絶望、諦めといった感情を描きたかったのではないかということだ。それはおそらく、シェーンベルクが《架空庭園の書》創作当時に体験した、妻の浮気騒動と、そのことがもたらした驚嘆と憤りと諦め、そしてその浮気相手でかつてシェーンベルクも親しく付

⁵⁸ ショースキー、カール・E『世紀末ウィーン—政治と文化—』 東京：岩波書店、1983年。441ページ。

き合っていたゲルストルが自害したという衝撃が、彼の心に深く刻み込まれ、このような作品を書かせることになったとも推測されるのである。

第4章： シェーンベルクの《架空庭園の書》楽曲分析

4.1. 15の詩の選択と作曲プロセス

シェーンベルク《架空庭園の書》に用いた15篇の詩は、ゲオルゲの同名の詩集の中の〔第2ブロック〕にあたる「セミラミスの歌」の15篇がそのままの順序で用いられていることは既に前章で述べた。しかし、シェーンベルクはこれらの15篇の詩を、詩集に掲載された順番に作曲したわけでないことは、さまざまな資料から明らかにされている。作業が完成した日付が書き込まれた手書き譜の情報を整理したものが表4である。

表4：《架空庭園の書》の作曲年月日

所蔵	曲番号とタイトル	手稿譜の ページ	最後に記さ れた日付
Sammelhandschrift 10 (モーガン図書館 Pierpont Morgan Library, ニューヨーク)	第4曲 〈Da meine Lippen〉	3	1908.3.15
	第5曲 〈Saget mir〉	4	1908.3.25
	第3曲 〈Als Neuling trat ich〉	2	1908.3.29
	第8曲 〈Wenn ich heut nicht deinen Leib〉(スケッチと草稿)	1	1908.4.13
Sammelhandschrift 14 (シェーンベルクセ ンターArnold Schönberg Center, ウ ィーン)	〈平和の夕べ Friedensabend〉(断片)	1	日付なし
	第7曲 〈Angst und Hoffen〉	2	1908.4.28
	第6曲 〈Jedem Werke bin ich fürder tot〉(スケッチ)	4	日付なし
Sammelhandschrift 22 (シェーンベルクセン ター, ウィーン)	第13曲 〈Du lehnest wider eine Silberweide〉	1	1908.9.27
	第14曲 〈Sprich nicht〉(スケッチ)	2	日付なし
	第15曲 〈Wir bevölkerten〉 (スケッチ)	3	日付なし

Sammelhandschrift 23 (シェーンベルクセ ンター, ウィーン)	第 14 曲 〈Sprich nicht〉 (スケッチ)	1	日付なし
	第 15 曲 〈Wir bevölkerten〉 (草稿)	2-4	1909.2.28

シェーンベルクが最初に着手した曲は〈第 4 曲〉の“Da meine Lippen reglos sind und Brennen”で、手稿譜には「1908 年 3 月 15 日」と記されている。続いて同年の 3 月 25 日に〈第 5 曲〉(第 15 詩) “Saget mir auf welchem pfade”、3 月 29 日に〈第 3 曲〉(第 13 詩) “Als neuling”と連続した詩に作曲した後に、4 月 11 日にとんで〈第 8 曲〉(第 18 詩) “Wenn ich heute nicht deinen leib berühre”を作曲している。これらはニューヨークのピアポント・モーガン図書館所蔵の手稿譜にあり、彼はもともとこれらの 4 曲でツィクルスにしようと考えていたようだ。彼が次に向かったのは第 10 詩に当たる〈平和の夕べ Friedensabend〉であったが、結局断片に終わってしまった。しかし、彼がこの〈平和の夕べ〉に着手していたという事実は大変興味深い。なぜなら、〈平和の夕べ〉は[第 1 ブロック]の最後に置かれた詩であり、「セミラミスの歌」から外れた部分であるからだ。そこから、彼が当初から「セミラミスの歌」という『架空庭園の書』のまとまった中間部を用いようとしたわけではないことが明らかになる。このあと、〈第 7 曲〉、〈第 6 曲〉と作曲を続けたが、その後はしばらく日付が空いている。最終的に彼が「セミラミスの歌」15 篇すべての作曲を決意したのは 9 月になってからと考えられる。〈第 13 曲〉～〈第 15 曲〉を含む手稿譜がウィーンのシェーンベルクセンターにあるが、日付が示されているのは〈第 13 曲〉の 9 月 27 日のみである。シェーンベルクセンター所蔵のもう一つの手稿譜集に第 14、15 曲のスケッチと草稿があり、そこに記された 1909 年 2 月 28 日という日付がこのツィクルス全体の完成日とされている。しかし、〈第 1 曲〉、〈第 2 曲〉と、〈第 9 曲〉～〈第 12 曲〉の作曲日時とその経過についての詳細は分かっていない。

4.2. 全体の構造と構成

《架空庭園の書》全 15 曲を、速度記号、拍子、最高音、最低音、小節数で一覧すると、表 5 のようになる。ただし、速度記号については、シェーンベルクがあらかじめ楽譜に以下のような注釈を加えている。「このテンポ表記を文字通りにメトロノームで測るのではなく、ただそれは基本のテンポの音符の単位を示唆しているのもであって、(その基本テンポから個々のテンポは) 自由に形づくられる」⁵⁹。そのため、この速度表記は、必ずしも実際のテンポとは言えない。

表 5 : 《架空庭園の書》各曲の基本情報

	第1曲	第2曲	第3曲	第4曲	第5曲	第6曲	第7曲
速度記号	Mäßig (Jca54)	Ruhige Bewegung (Jca76)	Mäßig (Jca80)	Gehend (Jca68)	Etwas Langsam (Jca66)	Mäßig (Jca66)	Nicht zu rasch (J=ca80)
拍子	C	C	4/4	なし	3/4	3/4	6/8
最高音	··Gis	·H	··As	··A	··F	··G	··Gis
最低音	H	A	·D	·Cis	A	B	·Cis
小節数	23	14	26	26	18	18	19

第8曲	第9曲	第10曲	第11曲	第12曲	第13曲	第14曲	第15曲
Rasch (J=ca108)	Langsam (J=ca52)	Langsame (ca48)	Sehr Ruhig (J=48)	Mit bewegtem Ausdruck (Jca 50)	Sehr Langsam (J=38)	Mäßig (J=108)	Mäßig (J=60)
♩	3/4	♩	C	3/4	3/4	6/8	C
··A	··Gis	··Eis	··Cis	··Eis	··C	··Es	··F
·Cis	H	·Cis	As	A	Ais	Ais	H
22	23	32	24	28	13	11	51

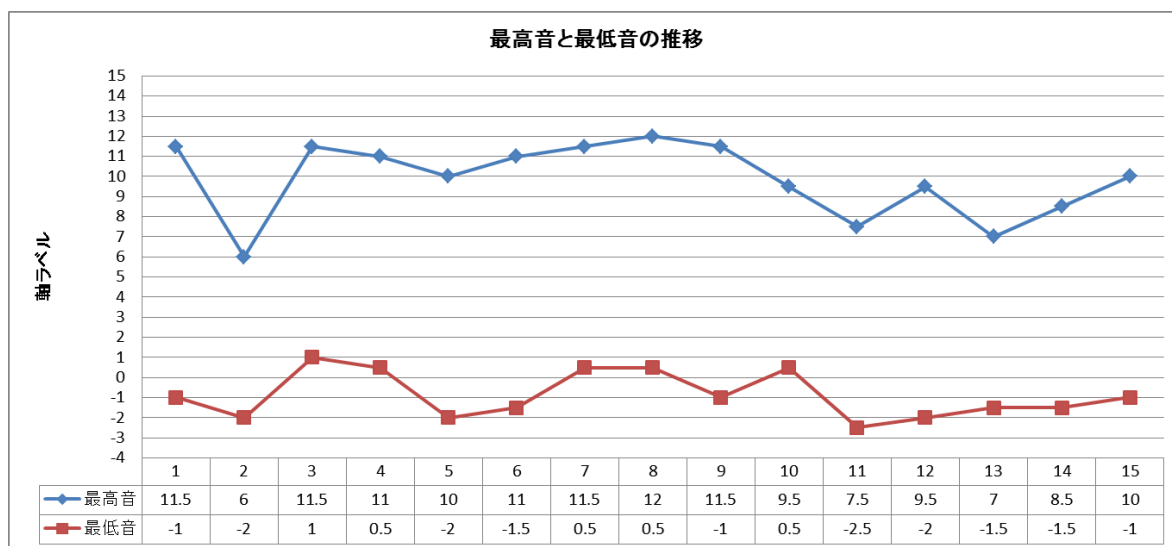
小節数は全体を通して 20~30 小節の短いものが多いが、〈第 2 曲〉と、〈第 13 曲〉、〈第 14 曲〉が著しく短く、また終曲の〈第 15 曲〉は 51 小節と一際長くなっている。これは、前奏の有無とも関わっている。〈第 1 曲〉は導入のための前奏が 7 小節与えられているが、その後〈第 2 曲〉～〈第 8 曲〉では一切前奏は与えられず、ほとんど歌唱部とピアノは同時に

⁵⁹ 原文 : Die beigesetzten Metronomzahlen dürfen nicht wörtlich genommen werden, sondern sollen bloß die Zähleinheit(♩) des Grundtempos andeuten, aus welchem das Tempo frei zu gestalten ist.

開始される。しかし後半に入ると、前奏が用いられることが多くなる。〈第9曲〉では6小節、〈第10曲〉では10小節、〈第11曲〉では6小節、〈第12曲〉では5小節、短い〈第13曲〉と〈第14曲〉では再びピアノが若干先行するものの、前奏と呼べるほどのものはなく、終曲においては12小節もの長い前奏が置かれている。この前奏の有無という点だけで見ても、シェーンベルクが前半と後半の歌曲の雰囲気の方角付けを変えていることが見て取れる。

下の図は、表5の最高音と最低音をグラフ化したものであるが、これでも曲全体のテンションが浮かび上がってくる。ちょうど真ん中に位置する第8曲は、テキストにおいても最も情熱的に主人公の心を吐露する場面であるが、音楽でも楽曲中最も高い2点Aを与えられている。また速度表記上でも最も早い「急いで **Rasch**」が置かれ、ツィクルスの頂点を形づくっている。

【図2】《架空庭園の書》最高音と最低音の推移



※横軸が曲、縦軸が音高を示す。0をc¹音とし半音を0.5として表示した。

4.3. 《架空庭園の書》におけるシェーンベルクの作曲技法

4.3.1. モチーフ

《架空庭園の書》全曲を通して頻繁にみられる特徴として、まず「冒頭モチーフとその再現」が挙げられる。各曲の冒頭で提示された短いモチーフが後半部分で再現されることで、短い1曲の中にABAという構造を作りだしているようである。このモチーフは以下の4つのグループに大別される。

① 冒頭の歌唱旋律のモチーフをほぼ完全な形で再現するグループ：4. 5. 6. 8. 11.

13

② 冒頭の歌唱旋律の一部を再現するグループ：2. 3. (12.) 14.

③ ピアノパートが提示したモチーフを歌唱部が模倣するグループ：9. 10.

④ ピアノパートのみがモチーフを提示し再現するグループ：1. 15. (7：和音のみ
共通)

下に示した〈第4曲〉では①の特徴を如実に示している。歌唱旋律の冒頭部分と同じ旋律が、第18小節でオクターヴ高く現われ、また第1、2小節での音価から、ちょうど2倍の音価へ拡大されている。

譜例3：〈第4曲〉

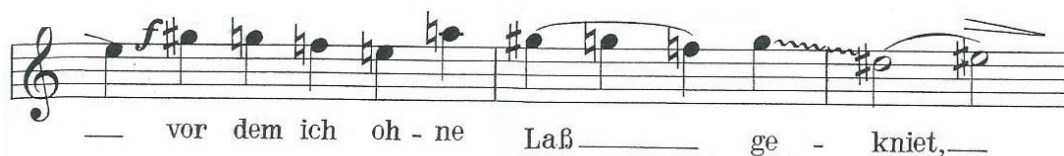
T.1



譜例4：〈第4曲〉

1オクターヴ高い音で再現+2倍の音価へ拡大

T.18



これと似た手法を取っているのが、〈第 11 曲〉である。cis¹-es¹-cis¹-b-as-es¹の旋律は、末尾では冒頭の 2 倍に拡大され、c'-a'の進行はそれ以上に引き延ばされる。しかし、〈第 4 曲〉は冒頭旋律が 3/4 あたりで出るのに対し、〈第 11 曲〉では冒頭と末尾にそのモチーフを配している点が異なっている。デクラーマツィオンの性格が強い中間部をサンドすることによって、曲の始まりと終わりが聴き手にも容易に分かるようにできている。このような冒頭のモチーフを再現するという方法、およびその音価を引き延ばすという手法は、言うまでもなくシェーンベルクの歌曲でもよく見られるような古典的なものといえる。つまり、シェーンベルクは新しい音の組合せを、古典的な手法や構造と組み合わせているのである。「新しい」音楽を作ること、且つ「リート」という体裁を保つためにどの材料を使って、何を切り捨てるかということは彼にとって大きな課題であつたに違いないが、この「モチーフ」という素材を使うという点に関しては、この楽曲の構造を支えている大きな一要素であることは明らかである。

譜例 5 : 〈第 11 曲〉

T.1

ppp

Als wir hin-ter dem be-blüm-ten To-re end-lich nur das eig-

譜例 6

T.21

ppp

So ver-blie-best du mir lang zu Sei-ten.

しかし、〈第 4 曲〉でのような単純な再現ばかりではない。音価を大幅に変更して再現する、旋律の一部分をオクターヴ転回させて再現する、または冒頭に使用された旋律の変化形を用いるなどの多様性をもっている。そのため、曲によっては、演奏する側も聴く側も容易に、冒頭モチーフと分かる場合もあるが、テクスチャーに埋もれて認識しにくい場合も多い。

例えば〈第 6 曲〉では、冒頭と同じ旋律が第 11 小節でも現われるが、フレーズの途中から出てくるためそこが再現されているとは即座には気づきにくい。加えて、d¹-e¹-f¹という順次進行から、E 音のみをオクターヴ高く転回させることで、より捉えにくくなっている。

譜例 7 : 〈第 6 曲〉

T.1

Je - dem Wer - ke bin ich für - der tot.

譜例 8 : 〈第 6 曲〉

T.10

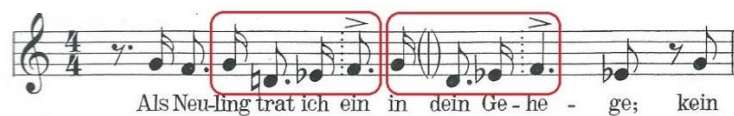
bot, von al - len Din - gen ist nur die - ses not, und Wei - nen,

この〈第 6 曲〉では、この再現を用いた場所についても言及する必要があるだろう。第 2 章の【架空庭園の全詩表】及び参考資料の対訳を参照していただければより明確であるが、この詩は全 8 行から成り、韻律は AbbAAccA という抱擁韻を形成している。上に示した旋律は詩でいうところの第 1 行の “Jedem werke bin ich fürder tot.” 部分と、第 5 行の “Von allen dingen ist nur dieses not“ 部分にそれぞれ対応している。そして韻を同じくする “tot“ と “not“ が下行して現われる点、またその上にクレッシェンドとデクレッシェンドが置かれる点においても共通している。この歌詞内容も、それぞれが、「いかなる仕事にも私はまったくやる気が出ない」、「すべての物事のなかでこのことだけを必要としている」と命題となっている部分で、その内容について述べられる後続部分の音楽表現は、より感情を抑えたデクラメーションの表現となっている。よって、このモチーフも詩的自我の「恋におぼれて何にも手がつかない状態」を表現するものであると同時に「奉仕と報い、許可と禁止」とも言われているようなパラドクスを dis^2-e^2 の半音と、オクターヴ以上跳躍した d^1-cis^1 音で象徴しているのである。

もう一曲〈第 6 曲〉と類似する方法でモチーフを反復するものがある。それは〈第 3 曲〉であるが、冒頭の旋律とは一見分からないようにうまく組み込まれている。

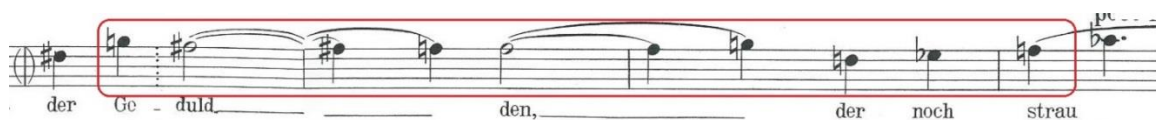
譜例 9 : 〈第 3 曲〉

T.1



譜例 10

T.16



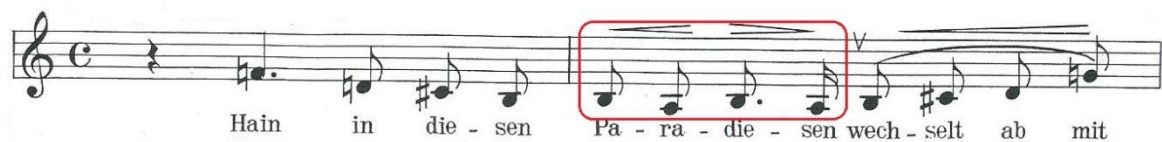
※ト音記号、4分の4拍子による

ここでの反復は経過音の付加、音価の拡大、音域の変更が加えられて、ピアノ声部の和声も異なっているため、一度の聴取で聴き取ることは難しいと思われる。

このような事例を見ていくと、モチーフの再現は無調の歌曲のなかに一つのまとまりを構築するための常套手段として用いられるにとどまらず、歌詞との対応においても意味があるのではないかと仮定できる。歌詞との対応において興味深い第2曲を見てみることにしよう。

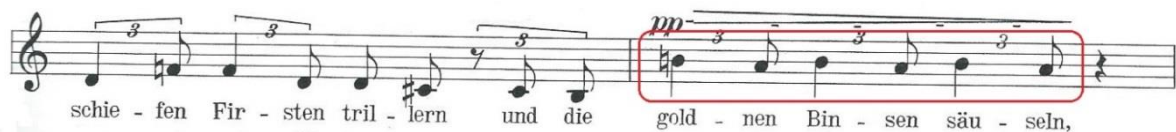
譜例 11 : 〈第 2 曲〉

T.1



譜例 12

T.9



〈第 2 曲〉では 2 小節目の $h^1-a^1-h^1-a^1$ の音型を、第 10 小節で 1 オクターヴ高く再現して

いる。この第 10 小節は第 5～9 小節の中間部の描写から一転して、天上的な神々しさを帯びる曲中で最も美しい部分と言える。ここに第 2 小節の「Paradiesen 楽園」という言葉に与えられた音型をつけたことは偶然とは考えにくい。「楽園」という単語と、第 10 小節の「金色のイグサがざわめく」という情景が、この音型によってイコールで結ばれるのである。この「楽園」という単語は、〈第 1 曲〉ではぼんやりとしか明かされなかった「主人公が今いる異世界」をより具体化するものなので、その言葉に当てられた旋律をライトモチーフ的に用いたと解釈できる。

4.3.2. 半音階的進行と指向性

後期ロマン派以降、表現のための自由な調性を目指していく中で、新ウィーン楽派はとりわけ半音階進行や全音音階といった素材を多用していたことは良く知られている。新ウィーン楽派以外でもワーグナーやマーラーは各自の創作において半音階による表現を多々施しているが、シェーンベルクもまた《架空庭園の書》において半音階や全音音階の有用性を試みているように思われる。シェーンベルクの初期の歌曲およびデーメル歌曲においてたびたび見られた半音階は、その半音階が連続することによって「不安定さ」や、「感情の波やうねり」といった表現が得られた。しかし《架空庭園の書》においては、連続する半音階は枚挙に暇がないほど使用しているものの、それに以外にも連続しない方法によって半音階を使用しているのである。例を挙げながら、検討してみることにする。

最も半音階を如実に示しているものとして〈第 14 曲〉の第 6 小節から最後まで歌唱部を以下に示した。

譜例 13：〈第 14 曲〉

T.6

nich - ter spät im Jahr. Von dem Zit-tern der Li - bel - len in Ge-wit - tern,
rit. und der Lich - ter, de-ren Flim-mer wan - del - bar.

Cis²-C²-h¹-a¹-gis¹と連続する下行音程ののち、○で示した音のみを拾っていくと綺麗な半音階の下行進行が浮かび上がる。この 6 小節にわたる長い下行は、このたった 11 小節しかないアフォリズム的な〈第 14 曲〉のなかの歌唱旋律のなかの骨格というべきものである。また、この下行の旋律は詩の内容に似つかわしいものである。「絶えず話すな/風の略奪にあった/木の葉について/熟したマルメロの/爆ぜることについて/年の終わりに/滅ぼすもの者たちの/歩みについて/嵐のなか/トンボが/震えることについて/そして燈火の震えを/そのきらめきは/うつろいやすい」という晩秋のすべてのものが終末に近づく様を並列的に描写することによって、それがまたこの男と女の終わりが近いことを示唆している。その詩の性格をより

増長するがごとくシェーンベルクは長い下行によってどこまでも沈んでいく二人を描いたに違いない。それはこの下行音程だけでなく、〈第 14 曲〉全体を通して言えることであり、歌唱パートはほぼすべて下行音程によるフレージングとなっている。また、譜例 13 で丸印を付けなかった音程も、第 7 小節で a¹-as¹と半音下行、第 8 小節でも d¹-cis¹ (-ais) と下降、第 9、10 小節に置かれた Dis 音は第 11 小節で D 音に下降し、第 10 から 11 小節の gis¹(-a¹)-g¹-fis¹という下行の線も見えてくるのである。こういった絵的（譜面面）にみても右下がりになるようにするというのは、シェーンベルクらしい遊び心でもあり、楽曲への意味づけという意味でも、演奏に反映させていく必要性を感じるのである。

半音階において興味深い使用法は、例えば直接的に C 音から Cis 音というふうにはなく、間に別の音を挟んで、間接的な半音階を築くという方法である。例として〈第 11 曲〉の中間部を示した。第 10 小節から 19 小節の旋律は、ほとんどこの要素でできていると言っても過言ではない。○で囲んだ音程と、◇で囲んだ音程がそれぞれ半音で進行していることが分かる。

譜例 14

T.10 *sehr gebunden*

(sehr ruhig)

ne Hau - chen spür - ten, war - den uns er - dach -
 Se - lig - kei - ten? Ich er - in - ne - re,
 wie schwa - che Roh - re bei - de stumm zu

譜例 14 の第 10 小節のような音の動きは、《架空庭園の書》の中では文節的に度々用いられており、〈第 6 曲〉の 14 小節以降も同様である。

譜例 15 : 〈第 6 曲〉 T.14~

pp
 daß die Bil - der_ im-mer flie-hen, die_ in schö-ner Fin - ster-nis ge - die -
 - hen, wann der kal-te, kla-re Mor - gen droht._

The score consists of two staves. The top staff is a vocal line in G major, starting with a piano (*pp*) dynamic. It features a melodic line with several triplets and a descending chromatic scale. The bottom staff is a piano accompaniment, also in G major, with a similar descending chromatic scale. Red circles and blue diamonds highlight specific intervals and notes in both parts, illustrating the chromatic and half-step relationships discussed in the text.

〈第 10 曲〉でも同様の手法が見られる。ここでは完全な半音階ではないが、2度下行のモチーフの変奏に交えながら、上に示したような半音階を複旋律的に用いている。

譜例 16 : 〈第 10 曲〉 T.18~19

etwas langsamer
pp
 samt - - ge - fie - der - te, ge - neig - - te Far - ren und
 des pal - mes, des

The score consists of three staves. The top staff is a vocal line in D major, marked *etwas langsamer* (somewhat slower). It features a melodic line with several intervals highlighted by red circles and blue diamonds. The middle and bottom staves are piano accompaniment, also in D major, with a similar melodic line. Red circles and blue diamonds highlight specific intervals and notes in both parts, illustrating the chromatic and half-step relationships discussed in the text.

4.3.3. 水平方向と垂直方向に用いられる音程

シェーンベルクの商品分析ではよく指摘される音楽語法、すなわち和音（音程）を水平にも垂直にも用いるということが、この作品でも指摘できる。特に垂直と水平の両方向に現われる4度は、この作品において実験的に使用されている。〈第2曲〉の第11小節から14小節はその顕著な例である。

譜例 17 : 〈第2曲〉 T.11~14

第11小節ピアノの左手は Cis-H-G となり、その音程間隔は下から短7度と完全4度となる。その音程間隔はすぐにピアノの右手において、Ais-His-Eis と水平方向に現われる。つまり、この部分は短7度を転回した2度と4度のつながりだけで成立している。歌唱声部においては Cis-H-A-H-Cis と2度が連続したのち、第12小節では D-G の完全4度が響く。またそれを追うかのごとく、ピアノの後奏となる第13小節でも B-C-F の長2度+完全4度の響きが支配したまま曲は締めくくられる。音程の認知を促している要因は、第11小節3拍目で響く、冒頭と同じ和音の配置が替えられていることに指摘できる。例えば、この Cis-F の音程は実体としては増3度としても記譜できるが、見た目には4度が見えるように、意図的に減4度として記譜されている。同じことは第11小節冒頭左手にも言え、シェーンベルクがいかにか鳴っている音だけでなく、楽譜の見え方にこだわっていたのかが見て取れる。

図3: 〈第2曲〉音程関係図 T.11~14 (譜例17に対応)

ここで注目されるのは完全4度を構成している音が、時間差で半音のズレを伴って連続するという点である。つまり、図の○で囲んだ、 h^1/e^2 、 his^1-eis^2 、 d^1-g^1 、 c^2-f^2 である。さらに言えば、この音の連続は $e-eis-g-f$ という線と、 $h-his-cis-c$ という2つの線がポリフォニー的に進行しているとも取ることができる。この線を活かすような形で演奏することで、構造的な聴取を促すこともできるかもしれない。

〈第3曲〉においても、音程を水平方向と垂直方向に用いている例がみられる。

譜例 18：〈第3曲〉 T.1～

冒頭のピアノパートでは、バス声部が D-G、C-G の5度と4度が交替して進行する。テオ・ヒルスブルンナーが指摘したように、その5度と4度の音程関係は、同時にピアノパート右手の和音のなかの a/es の5度、 a/des の4度、 C/G の5度、 A/d の4度というように垂直にも使用されている。さらに4拍目の和音に少し前から鳴っているバスの C 音を加えると、

C/F/B/Es という完全4度の集積に行きつく。⁶⁰そのような見方をすれば、この4度を中心とした組み立ての中で、歌唱声部における特徴的な g-d の下行はこの旋律の格となっていると言える。

音程を水平方向と垂直方向に用いる技法は、〈第2曲〉や〈第3曲〉で見られるように4度音程を中心にしたものが特に多いようである。それは、この曲集がどの調性にも属さないようにするために、汎調的な4度の和音を多用しているためでもあろう。また4度と並んで増4度進行を組み込むことによって、旋律の緊張度の強度を上げることができたり、3つの全音が積み上げられた和音によって全音音階的な色彩を与えることもできる。そのため4度音程あるいは増4度を用いて、水平方向と垂直方向に併用することで、シェーンベルクの目的に適ったものであったのだろう。

しかし〈第5曲〉の終結部においては、5度音程を両方向に用いている。ピアノのバス声部と歌唱声部の終わりに現われる5度の下行は、テキストの「あなたの足置き台となりましょう」に該当する部分で、「あなた」の足によって踏まれるような印象を与える音形である。しかし完全5度を使用することで、どうしても調性的な音関係、すなわちドミナントとトニックというように聞こえてしまうため、歌唱声部の最後の2音では減5度を用いている。

譜例 19 : 〈第5曲〉 T.16～

The image shows a musical score for Example 19, which is the ending of the fifth piece, measures 16 onwards. It consists of three staves: a vocal line at the top, a piano right-hand part in the middle, and a piano left-hand part at the bottom. The vocal line has lyrics in French: "mel un - ter ih - rer Soh - le. / ten - drai mon hum - ble jou - e." The piano accompaniment features a prominent descending fifth interval in the bass line, marked with a "dim." (diminuendo) hairpin. The score is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature.

第 15 小節からピアノのバス声部で3度現われる並行8度での5度下行は、完全5度が用

⁶⁰ Theo Hirsbrunner. „Fünfzehn Gedichte aus das Buch der hängenden Gärten von Stefen George op.15.“ In G.W.Gruber(Hrsg.), *Arnold Schoenberg: Interpretation seiner Werke*, 2Bde., Laaber, 2002, s.206-207.

いられているためきわめて特徴的であり、それを引き継ぐかたちで歌唱声部の終わりで減5度の下行が印象を強め、聴く者の耳にも残るであろうと想像される。それに加えてシェーンベルクは垂直的にも5度を併用している。そこには b/f' の減5度 (T.16)、 ces/ges の完全5度 (T.16、T.17) と2種類の5度が含まれている。連続的な5度は、それまでの楽曲中ではほとんど聴かれず、4度の集積による和音が大半を占めていたことから特別である。ピアノ声部最後の和音は $GG/es/g/h/d'$ となり、そこに g/d' の完全5度と、歌唱声部の A を加えた A/es の減5度が同時的に響くこととなり、最後のセクションで用いられてきた完全5度と減5度を収斂させていると考えられるわけである。〈第5曲〉での事例のように、ただ1種類の音程だけを水平方向と垂直方向に用いるだけでなく、複数の音程を併用する場合がある。

これとはまた別に、使用する音程をくっきりと入れ替えている例として、〈第12曲〉を下に挙げる。ピアノの前奏部では、シェーンベルクのこの楽曲において主要な和音として用いている、4度の集積による和音を多用している。それに伴って、第3、4小節では4度を垂直方向から水平方向へ広げている。第3小節のアウトタクトから $d'-a$ 、 $a-e$ 、 $gis-dis$ と完全4度下行が3回連続する。しかし、第5小節になると、3度音程の響きに主導権を渡し、垂直的には G/H の長3度が響く中で、 $d-H$ 、 $As-c$ 、 $c-A$ とそれぞれ短3度、長3度、短3度と水平方向にも現われる。

譜例 20 : 〈第12曲〉冒頭 T.1~T.4

譜例 21 : 〈第12曲〉 T.5~6

このような音程の相違によって生まれる緊張関係は、旋律やリズムなど他の要素との相乗効果によって、明らかに楽曲のニュアンスに影響を及ぼしている。〈第 12 曲〉の冒頭 4 小節は、4 度音程から生み出される懐古的な甘美さを残したものという印象を与えられる。完全 4 度音程は、「アーメン終止」の響きに連想されるように、明るさを含んだ穏やかで浮遊感のある音程であるために、他の音と混ざり合った場合にもその和音の色が残されているのかもしれない。そこから、第 5 小節での暗い短 3 度に移行することによって、急激に現実に引き戻されるような印象を生み出している。

4.3.4. 異名同音の問題

異名同音とは、本来転調の関係によって同じ音を読み替えるものであるが、この楽曲においては無調という性質にも関わらず、敢えて異名同音を用いている個所が散見される。鳴っている音は同じであるので、そこで異名同音を用いることはシェーンベルクによるなにがしかの意図があるからに違いない。ここでは、その異名同音の問題について検討する。対象とする異名同音は、歌唱パートにおける連続する二つの音が異名同音関係にあるもの、また連続してはいないが1フレーズの中で異名同音を用いている個所である。各曲の異名同音の分布状況は以下の通りである。

表6：歌唱声部における異名同音の数

	第1曲	第2曲	第3曲	第4曲	第5曲	第6曲	第7曲
異名同音の有無と数	2	—	1	2	1(2)	1	2
使用した音	Gis-As	—	Es-Dis	Ces-H Eis-F	Cisis-D (Gis-As)	Es-Dis	Es-Dis Fes-E

第8曲	第9曲	第10曲	第11曲	第12曲	第13曲	第14曲	第15曲
3	3	1	2	2	5	1	3
Eis-F Dis-Es As-Gis	Eis-F Ais-B Ges-Fis	Gis-As	(Gis-As) (Fis-Ges)	Gis-As Cis-Des	Gis-As F-Eis Ges-Fis Des-Cis × 2	Des-Cis	Gis-As Dis-Es Fis-Ges

この表から〈第2曲〉を除いたすべての曲で異名同音の読み替えを行っていることが分かる。そして加えて言えば〈第2曲〉においても、連続する異名同音及び、1フレーズ内の異名同音は見られないにしても、曲内では Des-Cis といった読み替えはなされている。

これらの異名同音の目的としてまず考えられるのは、音型を明確化するということである。例えば〈第4曲〉の16、17小節を挙げてみよう。下の譜例22では Ces と H の異名同音を○で示した。ここでの前後関係をみると、第16小節の Fis-G、Gis-As の短2度に続いて、さらに「シ・ド・シ・ド」と2度が連続するように見せるために、B-Ces、H-C という進行にしたのだと考えられる。

譜例 22

T.16

daß durch ho-he Git - ter - stä - be der Blick,
en - tre les bar-reaux bril - la le re - gard

上記のような2度を意識させる異名同音は〈第8曲〉でも顕著に顕れている。3か所にある異名同音のうち、2つは2度の反復という意図を持ったものと理解できる。

譜例 23 : 〈第8曲〉

T.3

Fa - den mei - ner See - le rei - - ßen wie zu sehr gespann - te Seh - ne. Lie -
- be Zei - chen sei - en Trau - er - flö - - re

第4小節で現われる **Eis-F** の異名同音は、第3小節で既に点在する **H-Ais**、**C-H** の短2度のように、先行する **Fis** 音から導かれる短2度を形成する。**Eis** 音と **F** 音は同じ音ではあるが、**Fis-Eis** というセル（短2度を形成する2音のまとまり）より半音低く連なる **F-E**、続いて **E-Dis** と三度の短2度音程を可視化するために異名同音で記譜することは一役かっている。第6、7小節でも同様である。**As-Gis** は実際には同じ音だが、視覚的にはラ・ソ・ラ・ソ、またはソ・ラ・ラ・ソというような特定の音程の繰り返しになるように意図されている。すなわち、シェーンベルクにとって、この音程の小さなまとまりの繰り返し、あるいは2度音程の可視化ということが、実際に鳴っている音のみならず重要であるということが言えるのである。

ケーリガンは、〈第1曲〉の分析で、以下に示した第11小節の異名同音について言及している。「シェーンベルクは歌手にハーモニーの違いを聞くように要求している。同じピッチの二つの音を歌えばよいと考えることは解決にはならない。微妙な陰りが求められて、gis¹はas¹よりも和声的に高いと理解される。」⁶¹ 確かに、声楽や器楽演奏において「フラットは若干暗めに、シャープは明るめに」と理解されることはよくある。しかし、この部分においては疑問が残る。

譜例 24 : 〈第1曲〉 T.11~

まず一つ目には、なぜ”sachte”は”Stimme”より高めの必要があるのか、理由が示されていない。第11小節ではほとんど支配的にh-c¹-e¹の和音が鳴っており、as¹音ではピアノ右手に次のフレーズを導くdis²音が鳴るものの、和声に大きな変化はない。テキストの意味から裏付けをするにしても、「声 Stimme」を後につづく「嘆くように」多少暗くすることはあっても、「声」という単語を修飾する「かすかな sachte」を高めに取るのは無理があるのではないか。また「ハーモニーの違いを聞く」という面に関しては、脈絡なく異なった響きが現れたり、一度きりの響きも多々ある無調の作品にとって、それぞれの瞬間に即した響きと音質が求められるのは当然であって、それは異名同音に限ったことではないと思われる。以上のような点から、連続した異名同音の使用に関しては、これまでの例に見てきたように「音形を重視する」という意図によるものだと考えられるのである。

⁶¹ Aylish Eileen Kerrigan. *Arnold Schoenberg's Opus 15*. Peter Lang, 2011, p.57.

第5章： 分析と演奏への試論：各曲のテキスト・音楽分析

5.1. 〈第1曲〉

Unterm sch utz von dichten blättergründen	a	葉が密に茂る保護のもとで
Wo von s ternen f eine f locken sch neien・	b	星のかけらが雪のように降り
S achte s timmen ihre leiden k ünden・	a	かすかな声はその(彼女の)痛みを告げ
F abeltiere aus den braunen sch lünden	a	褐色の咽頭から 寓話の動物は
S trahlen in die marmorbecken s peien・	b	大理石の受け皿に光る水を放っている
Draus die k leinen b äche k lagend eilen:	c	そこから小さな流れが嘆きながら急いでいく
K amen k erzen das gesträuch entzünden・	a	ろうそくが茂みを燃えさせようとやってきて
Weisse f ormen das gewässer teilen.	c	白いかたちが水を分かち。

■ = 反復される特徴的な子音

[詩の分析]

本論の第3章ですでに考察したように、〈架空庭園の書〉の原詩の主人公が男性であることは明らかであるのに対して、シェーンベルクが女声のためにこの連作歌曲を作曲したことは興味深い。18世紀以降の歌曲史においても、これまでに作曲された主だった連作歌曲一例えば、シューベルトの《冬の旅 Winterreise》、シューマンの《詩人の恋》など一が、男声のために書かれてきたことから考えると、シェーンベルクの創作の意図が稀有であることが顕著となる。ケーリガンはここに、ブレヒトが戯曲創作において得意とした「異化効果」⁶²が生じたと指摘している。⁶³テキストの主人公と演奏者の同化が避けられることで、聴衆はより客観的に知的に理解できると考えられるからである。

この曲のゲオルゲの原詩における主人公は、かつて王であった男性であることは既に述べたが、シェーンベルクが連作歌曲を作曲するにあたって、[第2ブロック]の「セミラミスの歌」部分だけを取り出したことから、〈第1曲〉の詩の内容はぼんやりとしていて曖昧となっている。主人公が誰であるかも、どこにいるのかも明らかにはされておらず、ただ淡々とそ

⁶² ドイツの劇作家ブレヒトが提唱した演劇理論。ブレヒトは伝統的な演劇を批判して叙事演劇を提唱し、その実現のために異化効果を用いた。例えば、歌や踊り、プラカード、映像などの視覚的な手段によって、あるいは俳優が役を離れてその批判を行うことなどによって、観客は舞台上の出来事に対して感情的に同化することが妨げられるというもの。

⁶³ Aylish Eileen Kerrigan. *Arnold Schoenberg's Opus 15*. Peter Lang, 2011. p.56

の場に見えるいくつかの事象が語られるのみだからである。

タイトルとなっている「架空庭園」や詩にある「寓話の動物から吐き出された水」という言葉から、ここがどこかの庭園であることは推測されるにすぎない。しかも最後の2行に至っては、今日の読者の直接的な、そして合理的な解釈を困難にしている。例えば、向こうが良く見えなくなったのは、人が灯した松明の煙のためか、あるいは、白衣を纏った者が水路を分けいったためかは、この段階では分からない。〈第3詩〉で語られる初めて「入った」という言葉から、ここではまだ遠くから傍観しているとも考えられる。歌詞の内容については、様々な解釈が可能なのである。

韻律構造は5揚格のトロヘウス詩行8行で統一されている。各行はすべて女性終止である（抑格で終わるもの）。各節は3行+3行+2行から構成されている。脚韻は *aba-abc-ac* の構造をもち、詩学上の名称は与えられない。

この詩では、頭韻 *Alliteration*（網かけ部分）が多用されている点に注目したい。頭韻の踏まれ方は、複数の行にわたる場合、2語連続の場合、さらに句を挟んで現われる場合など、多様である。さらに、頭韻を構成する子音の種類も極めて限られたものが採用されている。なかでも顕著に響く子音として、*[s]* や *[ʃ]* (8)や *[f]* (4)、*[k]* (5)などが指摘できる。こうした子音の繰り返しはもちろんゲオルゲが意図したものであるが、歌曲として演奏された場合にも、無調の独特な響きと子音の響きが、感覚に働きかける効果があると思われる。

[楽曲分析と演奏解釈]

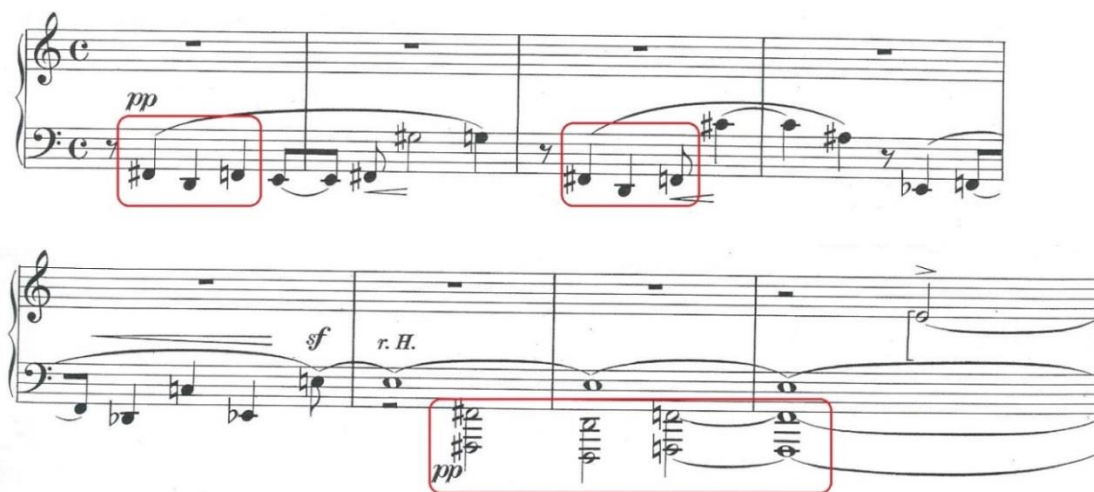
a. 前奏で提示される3音モチーフ

譜例 25 はピアノによる7小節の前奏部である。ここでは、この前奏部が連作歌曲全体の導入部としての役割を果たしており、ここで注目すべきは、シェーンベルクの音列技法を先取りするような音素材の配置と変奏である。第1小節と第3小節のバス声部で2度繰り返されて響く *Fis-D-F* の音形は、さらに第6小節のバス声部では、1オクターヴ低い音で重複され、さらに音価が2倍にされて反復される。つまり、3音からなる音形が「発展的に変奏」されているといえる。

この3音からなる音形は、終結部に近い第19小節で再現されるほか、歌唱声部の中間部でも変奏されて登場する。この3音が古典的意味での「モチーフ」であり、シェーンベルクが今なお、伝統的な作曲技巧に立脚していることを示している。この前奏は静かに夢想的

に響くが、ヒルスブルンナーが指摘したように⁶⁴、すべてが「厳密に計算され」、「すべての発展に働きかけている」と言ってよいだろう。

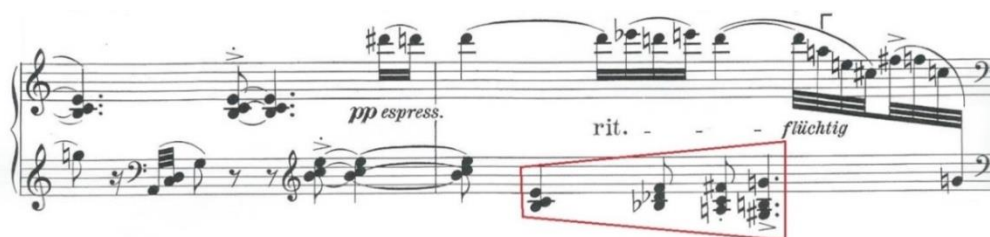
譜例 25 : T.1~



b. 水平方向と垂直方向に使用される音程

譜例 2 は、第 11~12 小節のピアノ伴奏の声部である。ここで注目したいのは、前述した 3 音からなる音形を「水平的」に構成したふたつの音程、すなわち、長 3 度と短 3 度が「垂直的」に使用されていることである。第 11 節の右手にある h-c¹-e¹、あるいは左手にある A-c-d の和音には、2 度+3 度という経過的な形態が指摘できる。そしてこれらの経過的和音から、半音階的に進行し—b-des-f, (fis)-a-c-fis—、最終的に、gis-h-g(g¹)という和音に到達している。ここでは、短 3 度と短 6 度 (=長 3 度) が凝縮されている。同様のことは、第 13 から 14 小節のピアノの右手声部でも言え、g¹-a¹-c²の和音が半音階進行を経て eis¹-g¹-e²に到達する。

譜例 26 : T.11~



⁶⁴ Theo Hirsbrunner. „Fünfzehn Gedichte aus das Buch der hängenden Gärten von Stefen George op.15.“ In G.W.Gruber(Hrsg.), *Arnold Schoenberg: Interpretation seiner Werke*, 2Bde., Laaber, 2002.ss.196-215. S.204

譜例 27 は、第 14～16 小節の歌唱声部であるが、ここにも 3 音の音形が移置されて反復されている。この下行の進行—“Strahlen”（放つ）、“draus”（～から）、“Bäche”（小川）など、流動性を暗喩している言葉を伴う進行—は、このあとに続くピアノ右手に現われる 32 分音符に受け継がれる。ここには「流れるように」との指示が与えられ、噴水から流れ出る水を描写している。ここに見るように、シェーンベルクの音列的な技法は有機的に音楽を展開しているように見えるが、まるでバロック時代の音画的描写のような、歌詞表現となっている。

譜例 27 : T.14～

The image shows a musical score for voice and piano. The voice part is on a single staff with lyrics: "- den Strah - len in die Mar - mor - bek - ken spei - en, draus die klei - nen Bä - che kla - gend ei - len,". The piano part is on a single staff below. Red boxes highlight specific melodic motifs in both parts: one in the voice part (measures 14-15) and one in the piano part (measures 14-15).

c. 第 17 小節～終結部の解釈

テキストの "Kamen Kerzen" にあたる第 17 小節からは、これまでの抒情的な様子から一転して、歌唱旋律はオクターヴ以上高くなり、ピアノも急激なクレッシェンドを行う。ヒルスブルナーは「詩の抒情性を危うくするかもしれない」と述べて、「庭の爆発」のような音楽的コントラストを否定的に解釈し、ゲオルゲ風の朗読であれば、このようなコントラストは敢えて行わなかっただろうとまで述べている⁶⁵。彼はこのようなシェーンベルクの解釈と曲付について、こう語った。「ゲオルゲが一つの聖職者の態度を書いて見せたが、シェーンベルクは音楽がその均衡を失う危険を冒してでも彼の狼狽を大胆に白状した。」すでに指摘した合理的な解釈を拒む歌詞に対して、シェーンベルクはそこにゲオルゲの「狼狽」を指摘し、音楽でゆさぶりをかけたというのであろう。

しかし "Kamen Kerzen" に付されたフレーズには、"ka-" と "Ker-" が長 3 度、そこから"-zen"が短 3 度という、3 度音程は組み込まれている。この gis^2-eis^2 は冒頭のテーマの後半にも使われていたものだが、ピアノに引き継がれて何度も反復される (T.18-22)。第 19

⁶⁵ Hirsbrunner, *ibid*, S.204.

小節で唐突に *pp* で冒頭のテーマが始まって、その「庭の爆発」の余韻のように鳴り続ける。

d. 演奏に際して

歌唱に際して留意すべき点は、シェーンベルクの音形を重視した作曲法に関する問題と、音画的表現に関する問題のふたつである。

まず音形を重視した作曲法に関しては、異名同音の問題がある。無調作品を演奏する場合に、本来ならば、絶対音感から、音を客観的にとらえればいいわけだが、相対音感（移動ド）の場合は、例えば、gis-h であるのか、as-h であるのかは重要な点である。ケーリガンが指摘したような「音を記憶しておく力」が、様々な音が一時に鳴るような場面においても、楽曲全体を通して非常に重要であって、鳴り響いている音や前の音との幅、つまり音程間隔が、この楽曲演奏に関して必要なのである。

音画的表現に関しては、歌唱においては、拍節通り、あるいは、音符通りに淡々と歌うのではなく、デクラメーションに応じて、歌唱に強弱や小さな伸び縮みを与えることが重要となる。作曲者もそれを意識して、楽譜に脚注を挿入し、随所にクレッシェンド・デクレッシェンドを細かく示すなど、デクラメーションに配慮している。もっとも基本のテンポ *Grundtempo* が損なわれることはあってはならず、ピアニストと歌手の間のテンポ感覚の共有が大切となる。

〈第2曲〉

Hain in diesen paradiesen	a	この楽園の中の小さな杜は
Wechselt ab mit blütenwiesen	a	花咲く草原と交互に造られている
Hallen・buntbemalten fliesen.	a	色鮮やかにタイルが貼られたロビー
Schlanker störche schnäbel kräuseln	b	ほっそりしたコウノトリの嘴が波立たせている池には
Teiche die von fischen schillern・	c	魚たちが様々な色に輝く
Vögel-reihen matten scheines	d	にぶい光の鳥々の列
Auf den schiefen firsten trillern	c	斜めになった屋根の上でさえずる
Und die goldnen binsen säuseln –	b	そして黄金色のイグサはざわめく
Doch mein traum verfolgt nur eines.	d	しかしわたしの夢はただひとつのものを追う

[詩の分析]

詩の形式は4揚格のトロヘウス詩行9行から成っている。脚韻はまた定型外ではあるが、aaabdcdbdと整理されている。この詩集においてゲオルゲが統一的使用している中黒「・」はコンマ「,」の意味に捉えることが可能である。この詩では2行目から3行目、4行目から5行目が「句またがり」が見受けられ、見た目の整然とした形式は意味上の区切れとは必ずしも一致しない。しかし、ゲオルゲの時代は多くの聴衆の前で朗唱することはほとんどなく、限られたサークルのなかで行われることが多かったため、またこの作品の出版に際してゲオルゲが念入りに底本の確認を行ったことから、この「見た目」による印象というのは非常に重要な意味を帯びてくることになる。

内容面では、前の詩でぼんやりと示された場所が楽園の杜のなかであることが明かされ、そこから前半では視覚的に、後半では聴覚的に描写される。その中であって詩的自我は「ただひとつのもの」を追うためにそこにいるという目的がぼんやりと見えてくるのである。

[楽曲分析と演奏解釈]

a. モチーフ

第2曲では、ピアノのアルペジオの後に歌いだされる冒頭旋律2小節がモチーフといえる。このモチーフは第11小節の唄い終わり部分にH-A音が1セット省かれ、D音とG音が引き延ばされる形で現われる。ここで注目されるのは、冒頭モチーフが第2小節「wechselt ab mit」

までの中途半端なところで終わる点である。さらに、原詩では行の分かれ目ではあるが、意味上では一続きの文となる第1行と第2行の間、つまり、“Paradiesen”と“wechselt”の間に意図的にブレスマークが記入されているのも気にかかる点だ。これにはふたつの理由があると考えられる。一つ目に、リズム音型を際立たせる目的があるだろう。冒頭“Hain in”に与えられた付点4分音符と8分音符の関係は、第3小節の第1、2拍目と、第2小節4拍目から第3小節1拍目に、打ち寄せる波のように重ねられる。このリズムを重視すべきことは、2度目3度目にクレッシェンド・デクレッシェンドが書き入れられていることから裏付けられる。二つ目に、ブレスマークの前のH-A-H-Aの進行がテキストと結びついて一つの象徴となっていることが理由として考えられる。この冒頭モチーフは終結部以外にも第9小節1拍目裏からも使用されており、そのモチーフの一部分であるH-A音形は第10小節において1オクターヴ上で再現される。この第10小節は、第5～9小節の中間部の描写から一転して、天上的な神々しさを帯びる曲中で最も美しい部分といえよう。ここに第2小節の「Paradiesen 楽園」という言葉に与えられた音型が付けられたことは偶然とは考えられない。「楽園」という単語と、第10小節の「金色のイグサがざわめく」という情景が、この音型によってイコールで結ばれるのである。この「楽園」という単語は、〈第1曲〉ではぼんやりとしか明かされなかった「主人公が今いる異世界」をより具体化するものなので、その言葉に当てられた旋律をライトモチーフ的に用いたと解釈できる。したがって、このH-Aの音形は、冒頭では非常に低い音域ではあるものの、きちんと聞こえていなければならない。それによって、第9小節で再現された時に、モチーフのそれと気づかなくとも、親しみやすい心地よさを促すことができるからだ。

b. 水平方向と垂直方向に使用される音程

第11小節では、シェーンベルクの無調期の作品で特徴的な音程を水平にも垂直にも使用する手法が見られるが、これについては既に述べたので4.3.3. (p.73)を参照されたい。

c. 異名同音の解釈

第11小節から最後の四小節には、もう一つ言及すべき点が残っている。それはピアノパート第11小節の $ais^1-his^1-eis^2$ と第13小節 $b^1-c^2-f^2$ を異名同音によって書き換えている点である。異名同音は、旧来の調性和声においては、転調に伴う都合で読み替えが行われたが、無調の場合になぜそうする必要があるので、という疑問が浮かびあがる。第8小節から全体

はシャープ系の表記に転じており、その流れから第 11 小節はこのような表記になったのだろう。しかし、終結部は、ピアノ右手で冒頭と同じ響きを持つ a-cis¹-f¹が鳴る中で、それと半音ずれた b¹-c²-f²をならし、冒頭と同じ f¹に戻ってくる必要があるのではないだろうか。

d. ピアノパートの描写表現

構造の面では、ピアノ声部においても素材は節約されていると言える。冒頭の F-A-Cis はこの曲の雰囲気形をつくる響きとして、1～3小節目にかけてと第 10 小節 4 拍目以降で支配的になり、水平方向の音形を見ても似た音列を使用している。こういった節約を限度まで推し進めたのが弟子のヴェーベルンだが、シェーンベルクの場合には、まだそれ以外の要素も見られるように思われる。第 5 小節からの部分がそうである。歌唱パートはほとんどが 2 度の集積で成り立っており、まったく単調であるのは見ての通りである。しかし、こういった部分ではピアノパートが詩の意味を多く担っている。音形は 6 連符と 3 連符など限られたリズム素材でできているが、それはくちばしで波立つ池を想起させ、またバスのトリルは、コウノトリがくちばしを小刻みに動かしている描写とも考えられる。第 7 小節ではピアノ声部左手がト音記号になってにわかになくなることにより、詩の視点が下方から上方に、つまり水面から軒の鳥たちに動くのが示される。このように、素材は無調でありながらも、伝統的なドイツリートらしい手法も同時に存在しているのが興味深いと感じられる。

e. 歌唱声部における留意点

このような描写をピアノが担っている場合には、声楽パートは、音程が正しく歌われるのは当然ながら、特にリズムと詩を語るという点に重点を置く方が良いだろう。そうすることによって、例えば、”Schlanke Stoerche Snaebel” の 3 つの “S” の頭韻を活かすことができ、ピアノリズムとのずれによる効果も生まれるのである。ケーリガンの研究の中で、《第 2 曲》はピアノ声部に声楽パートの音があることが多いため、全曲のなかでも音がとりやすい曲であるが、中間部のリズムは厳格である必要があると述べている。⁶⁶

⁶⁶ Aylis Eileen Kerrigan. *Arnold Schoenberg's Opus 15*. Peter Lang, 2011. p.58-59

〈第3曲〉

Als neuling trat ich ein in dein gehege	a	新参者として私はおまへの囲い地に歩み入る
Kein staunen war vorher in meinen mienen •	b	私の顔にはそれまで驚きの表情が浮かんだこともなく
Kein wunsch in mir eh ich dich blickte rege.	a	私の中に願いもなかった、おまえを見るまでは
Der jungen hände faltung sieh mit huld •	c	組まれた若い手を 寵愛をもって見ておくれ
Erwähle mich zu denen die dir dienen	b	私を選んでおくれ おまえに奉仕する者の一人として
Und schone mit erbarmender geduld	c	そして憐れむ忍耐でいたわっておくれ
Den der noch strauchelt auf so fremdem stege.	a	異郷の小径でまたつまづくような男を

■=同一、または酷似した音韻の反復、__=そのほかの類似した音韻

[詩の解釈]

第1、2曲はトロヘウス詩行だったのに対し、第3曲では5揚格のヤンプス詩行（弱強格）の7行詩となっている。網かけした部分にみられるような同一の音韻の繰り返しが特徴的に使用されている。その反復は形式的にも目に留まるが、それ以上に声に出されることでリズムを生み出し、内容とは別の次元で聴者に働きかけてくるように感じられる。

〈第3曲〉になってはじめて、「おまえ」が登場する。これによって〈第2曲〉最終行の「ひとつのもの eines」がイコール「おまえ」であろうと予想される。シェーンベルクが切り取った「セミラミスの歌」部分だけでは、「私」は腰の低い弱々しい男のように見えてしまうが、既に本論 3.3.で見たように、詩的自我は〔第1ブロック〕で示された前の世界では、富も権力も持つ「王」だったのである。その前提を考慮すると、この詩で行われた「立場の転換」が非常に意義深いものだと理解される。すなわち、「私」が「彼女の領地に踏み入る」ことによって、「支配者」から「奉仕者」へと逆の立場に転換することである。

[楽曲分析と演奏解釈]

a. 楽曲を特徴づける反復と和音

〈第3曲〉を最も特徴づけているのは、執拗な反復である。歌唱旋律冒頭が長く引き延ばされて第16小節から再現されることは、既に述べたが⁶⁷、ピアノ声部でも反復は多用されて

⁶⁷ 本論 68～69 ページ参照。

いる。冒頭で提示された右手のモチーフは、全く同じ形ですぐに現われる（第2小節～3小節）。その後も、少しずつ形を変えながら、第11～12小節、第14小節、第20小節～24小節でも現われる。

譜例 28 : T.1～T.3

次に注目されるのは、4度音程の集積となっている和音の働きである。ヒルスブルナーは、冒頭のカサ声部の d-g 及び c-g の4度と5度の音程が、4拍目において垂直に引き上げられていることを指摘している。⁶⁸また第3小節でも、ピアノ左手が4度音程で上行する際に、四拍目では右手で4度の集積が鳴っている。4度和音は、クライマックスの18小節の終わりから19小節のあいだ半音階下行で連続される。

b. 破線の扱い

〈第3曲〉は、ピアノカサ声部の D-G-C-G の進行によるドミナント・トニック風の安心感や、歌唱声部の音が順次進行に近く、且つメロディックであるため、他の楽曲に比べて比較的調性的で親しみやすい。モチーフが何度も繰り返されることで、その旋律が無意識のうちに定着することも、作品の受け入れやすさの要因と考えられる。

しかしいくつかの点では、演奏に際し考慮が必要である。例えば歌唱声部に示された破線の扱いが挙げられる。歌唱声部の冒頭では、ピアノの冒頭のモチーフと同じ音型で歌いだすが、第1小節4拍目ですぐにピアノとのずれが生じるようになっている。ここに破線が引かれることで、モチーフのずれを強調している。ちなみにこの破線が用いられている楽曲は殊

⁶⁸ Hirsbrunner, *ibid*, S.206.

の外少なく、〈第3曲〉の他には〈第4曲〉、〈第15曲〉のみである。演奏者は破線を切れ目と考えるのではなく、通常1拍目に置かれるような強拍感を、破線の後にくる音に持って、アクセントの位置によるリズム変化をつけるとよいと思われる。破線の後の音には、必ず言葉のアクセントが置かれていることから裏付けられる。

c. 前奏がない場合の心構え

次に、前奏がほとんどない楽曲での演奏の入り方の問題である。〈第3曲〉から〈第8曲〉までは、前奏なし、または、あっても1拍程度と歌いだしの予備がない。曲の雰囲気ピアノによってあらかじめ作られていないという点でも、歌いだしの音が取りにくいという面でも、演奏者にとっては難儀である。〈第3曲〉の場合にはバスのD音からG音を取ることはさほど問題にならないが、ピアニストとタイミングがずれてしまうと、この曲の出だしは無残なものになってしまう。筆者の場合には、〈第2曲〉の終わりのフェルマータによって、客観的なものから主体的なところに降りてきた時間を表現したいと考えている。そして、この異世界に足を踏み入れた第1歩がピアノのD音であるとイメージしている。この音は聞こえていなければならないが、決して自信に満ちた音にはならないようにしたい。

d. 転回音程を演奏する際の留意点

前半の盛り上がりは第6～第10小節であるが、歌唱部が下行しているときにもピアノ声部が半音階上行していることは感じておくべきであろう。このフレーズでは“Der jungen”の g^2 音が難所となる。休符から唐突に g^2 音を、しかも「温かく」という指示どおりに演奏するのは高度のテクニックを要するからだ。さらに、強調された g^2 音に与えられた言葉は冠詞の“der”なので、強く歌われるべきではない。このことは、第8小節1拍目裏で一瞬c-mollの陰った響きがすることからも言えることで、テキストの「お願い願う男」の抑制感と共通する。このg音をオクターヴ高く転回した理由には、第7小節ピアノ右手の進行 $g^2-c^2-g^2-c^2$ の進行に追従するためと考えられる。したがって、歌い手はピアノの g^2 音を記憶しておく、歌いだし直前の f^2 音に惑わせられないで済む。この第8小節からのフレーズのように、無調作品ではしばしば行われている、旋律の1音だけをオクターヴ転回するという手法が見られる時には、演奏時に元の旋律のフレーズ感をイメージしておくことも大切である。

e. 音による表象

後半の歌唱旋律はモチーフを交えながらも、音によって逐語的に詩の内容を表現している

ところも見られる。例えば、“忍耐 Geduld“ という単語は短母音ながら、そこに敢えて長い音価を与え、レガートの中で半音下行させるのは、文字通り忍耐を要するフレージングである。また、“つまずく *strauchelt*“ には、 g^2 音から a^1 音に転落することでその状況をよく表している。最後の“*stege*“ でも、半音下りることであらつく様子を的確に描写している。演奏者は、言葉を語りながらも、その感覚を表現しているとも言えるのである。

〈第4曲〉

Da meine lippen reglos sind und brennen	a	私の唇が動かずに燃えているので
Beacht ich erst wohin mein fuss geriet:	B	初めのうちは私の足はどこに踏み込んだのかと注意を払う
In andrer herren prächtiges gebiet.	B	そこは他の領主の華麗な領地だった
Noch war vielleicht mir möglich mich zu trennen • a		もしかしたらまだできたかもしれぬ、そこを離れることが
Da schien es dass durch hohe gitterstäbe	c	高い格子の間から
Der blick vor dem ich ohne lass gekniet	B	私が止むことなくひざまづいてきたあの眼差しが、
Mich fragend suchte oder zeichen gäbe.	c	私のことを尋ねるように求めた、あるいは私に合図を送ったかのよ うにみえた。

[テキスト考察]

〈第3曲〉にひきつづき、5揚格のヤンブス詩行7行から成る。ここではじめて見られるのは、2, 3, 6行目の文末が揚格で終わる男性終止となっている点である。男性終止は女性終止の行よりも音節がひとつ少なくなるので、朗唱する際のリズム感が多少なりとも変わってくる。ここでも語の選択と配置は注意深く行われたことがうかがわれる。“Da”から始まる最初の4行と同じく“Da”から始まる後半3行は「中黒・」によって2つの部分に隔てられている。

テキストの内容は、詩的自我は幻想か事実かは定かではないが、彼女が高い格子の向こうから自分に合図を送ったという^{しるし}徴を感じず。「その時はまだ離れることができたかもしれない」という一文によって、「決して離れることができない」という逆説になっている。ここで注目されるのは、「彼女からの徴を見た」ことが詩的自我の変化点となっていることだ。そのことは、「神から啓示を受ける者」という選民的な思想を示唆しているようでもある。「選ばれること」はあくまでも主体的ではなく、受動的で、「私」に選択の余地ははじめからなかったと捉えることもでき、またあるいは、内奥から寄せくる感情のために、「私」が自分にとって都合のよいように、彼女の合図を受け止めただけのことなのかもしれない。

[楽曲分析と演奏解釈]

a. 〈第4曲〉固有の特徴とそれに付随する演奏上の問題点

〈第4曲〉は《架空庭園の書》の創作にあたって、シェーンベルクが一番初めに着手した

楽曲である。そのため全 15 曲の中でもっとも調性的であるという側面があるが、拍子記号がないということでは斬新さもある。しかしこの後に書かれた 14 曲には、便宜的にという理由にしても、すべて拍子記号が書き入れられているので、結果的に拍子記号なしの曲はこの 1 曲だけである。

譜例 29 : T.1~T.3

The image shows a musical score for a piece titled "Gehend" (ca. 63). It consists of two staves: "Gesang" (Vocal) and "Klavier" (Piano). The vocal line is in treble clef with a 7/8 time signature. It features lyrics in German and French. The piano accompaniment is in bass clef with a 7/8 time signature. The score includes various musical notations such as fingerings (1, 2, 3), accents, and a broken vertical line in the first measure of the vocal line. The lyrics are: "Da mei - ne Lip - pen reg - los sind und bren - nen, be - acht ich erst, wo - Mes lè - vres s'im - mo - bi - li - sent et brû - lent, je vois en - fin où".

第 1 小節の中央では〈第 3 曲〉と同様に、破線縦線による分かれ目が示されている。いずれの曲でもリズムの句切れとしてのガイドとなっているが、〈第 4 曲〉の場合には、ここで文節ができることによって、譜例の上部に示したように 3 と 2 のリズムの交替が見て取れ、この 3 と 2 による構成は第 11 小節まで続く。12 小節目から 17 小節目までは、1 小節に 8 分音符が 5 個入る 5 拍子のような形になっている。ここで演奏上の問題となるのは音価をそのまま判断すると 13 小節以降歌唱部の 16 分音符が速くなりすぎて演奏しづらいという点である。しかし、11 小節に (♩ = ♩) と書き入れられているために、バロック音楽で見られるような音価の読み替えは行わずに、そのままの音価で進むと判断できる。そこで演奏家には、7 小節目の “etwas drängend” のテンポのまま進むか、10 から 11 小節目のデクレッシェンドで冒頭のテンポに戻すかという選択肢が残されている。ケーリガンはこの 16 分音符の部分に関しては第 1 小節のテンポに定められる⁶⁹と述べており、筆者もその指摘に同感である。そうでなければ、18 小節で再び “drängend” の指示がある意味がなくなるからである。また 13 小節以下の 16 分音符で示された部分が、そこまでの歌い上げる調子から一転することは詩的内容とも大きく関係している。「まだもしかしたら 私にはできたかもしれない そこ

⁶⁹ Kerrigan, *ibid.* p.62.

を離れることが」という部分だけが、この詩においては独白的要素を多く含んでおり、その部分に、人が話すテンポと同じくらいの音価で語らせることで、主人公の吐露がより効果的に演出されるのである。

〈第4曲〉固有の特徴として二つ目に指摘したいのは、ポルタメントが使用されている点である。⁷⁰ ポルタメントは、譜例で示した2か所のほかに、第19から20小節にまたがって現われる。そこで g^2 音から dis^2 音にうなだれるように下行する音型は、まさにテキストにある ”gekniert ひざまづく” 様を描き出しているといえる。

しかし、譜例で示した二か所のポルタメントについては様々に解釈され得る。というのは、一つ目の ”Lippen 唇” という単語は ”Li” のほうに強拍がくる単語にも関わらず、 es^1 音から a^1 音に上行し、しかもクレッシェンドが付加されている。また、二つ目のポルタメントは接続語である ”und” につけられており、言葉の強調のためのポルタメントとは考えにくい。この3つのポルタメントは、4度音程で推移するという共通点が見いだせるので、そこに一種の高揚感を表象させていると考えられることもできる。「頭より先に体が反応してしまう」ような深層の感情表現、すなわち「唇が燃える」の比喻に代表される、心の震えの表現なのである。このポルタメントは、身体の奥から吐き出される息のような、温度の感じられる声で表現したい。

b. 歌唱におけるその他の留意点

〈第4曲〉の歌唱声部は、多くの場所で歌唱声部とピアノ声部が同じ旋律を奏でているため、ピッチの不安はさほどなく、歌いやすい曲である。無調にこれから取り組もうとする人には、この曲から始めるのもよいと思われる。第6小節からは、ピアノと歌唱部の旋律が一時的にカノンのようになり、ピアノが先行したかと思えば、第11小節ではピアノが追う形になっている。いずれにしても旋律線の優位性が保たれているという点で、親しみやすいといえる。

異名同音がこの曲でも歌唱声部で2か所、第17から18小節の $Ces-H$ と第20～21小節の $Eis-F$ で用いられているが、この点については本論 4.2.4. を参照されたい。

その他、演奏にあたって考慮したいのは、歌唱声部の休符に充てられた意味作用である。例えば、「私」をくぎ付けにした「その眼差し」を感じる瞬間は、第21小節冒頭の歌唱声部

⁷⁰ ケーリガンはこれを ”Vivrato” と呼んでいる。
Kerrigan, *ibid*, p.62.

の休符と、ピアノの A 音で表される。それを受けた歌唱旋律 f¹-e¹-dis¹ はもはやピアノによって支えられてはいない。続く第 23 小節 1 拍目では、ピアノも歌も音がなくなる空白の時間が置かれる。そこで「私」は一生懸命に彼女の意図を探ろうとするのである。頭に浮かんだクエスチョンマークが、ますます彼女への執着を深めることになる。この「？」は最後の和音によっても表されているとヒルスブルナーは指摘している。⁷¹それは、この和音がどこにも準備されておらず、すべての脈絡から治外法権的に働いているからだという。確かにこの響きは、彼女の眼差しのような、ミステリアスで神々しい響きである。この音は、今後の物語の謎かけのような、*pp* であってもきらりと響く硬質の音を筆者ならば選択する。

この曲だけにはとどまらないが、〈第 4 曲〉はひとつも強拍から歌いだすところがないことも指摘しておこう。ヤンブス詩行の詩に対して、アフタクトから開始する、あるいは弱拍から開始することはよくあるが、この曲では殊に、1 拍目に休符を置くことで、主人公の躊躇と迷い、不確かさといったものが表現されていて、詩のコンテキストと一致している。

⁷¹ Hirsbrunner, *ibid.*, s.207-208.

〈第5曲〉

Saget mir auf welchem pfade	a	私に言ってくれ どの道の上に
Heute sie vorüberschreite –	b	今日彼女が歩き過ぎるのか
Dass ich aus der reichsten lade	a	もっとも豪華な長持から
Zarte seidenweben hole •	c	私はしなやかな絹織物を取り出す
Rose pflücke und viole •	c	バラを摘み スミレを摘み
Dass ich meine wange breite •	b	私は自分の頬を広げ
Schemel unter ihrer sohle.	c	彼女の足のせ台になろう。

[詩の分析]

詩の形式は7行から成る4揚格のトロヘウス詩行となっていて、詩のリズムは〈第2曲〉と同じである。脚韻は abaccbc とすべて女性終止となっており、さらに終わりの母音がすべて“e”に統一されているため、「彼女」を絶え間なく称えているような、柔らかさと謙虚さを醸し出している。「富」「絹」「バラ」「すみれ」といった豊かで華やかで可愛い単語が選ばれており、ネガティブな単語はまったく見当たらない。これらの単語は直接的にはなくとも、明らかに「彼女」を象徴しているものである。「彼女」についての形容は、首尾一貫して特定の誰かであるとか、どんな顔立ちなのか、どのような性格なのかと書かれることがない。常に詩的自我の感覚を通して反映された「彼女」の姿を表現することがこの作品のスタイルとなっている。また、最後の2行の「私の頬をひろげ、あなたの足のせ台となろう」から、完全に屈服し、奉仕する「私」の態度が明らかになる。短い詩ながら「彼女」への奉仕心が強く表れていると同時に、かつての自分を捨て去る決意を感じ取ることができる。

[楽曲分析と演奏解釈]

a. 冒頭旋律の変奏と特徴的な音形

この楽曲では他の曲でたびたび見られたような厳格なモチーフの反復や、少ない素材のあらゆる使い回しといったことは、さほど多くない。歌唱声部冒頭の旋律は、変奏されて第13小節で再現される。ここでの特徴は増4度ないし減5度の上行と、長7度の下行があることにおいて一致している。また、冒頭では fis¹-f¹ の予備があるが、第13小節ではそれがない。

譜例 30 : T.1~2 、 T.13~15

増4度 長7度

減5度 長7度

Sa - get mir, auf wel-chem Pfa - de heu

daß ich mei - ne Wan - ge brei - te,

b. ポルタメントの扱い

第 13 小節から 14 小節の下行音形に付加されているポルタメントの使用は〈第 4 曲〉でも見受けられたが、これら 2 曲以外では使用されていない。〈第 5 曲〉の作曲年が、〈第 4 曲〉に続いて 2 番目なので、ポルタメントの使用の他にも、ロマン的性格が強いといった類似点が見られる。ポルタメントが使用されている第 13、14 小節は、まさに「私は自分の頬を広げ」という詩の内容を直接的に表現するためのポルタメント⁷²と考えられる。そしてその広げた頬は「彼女の足のせ台」となるのであるから、下方へ向かう視点と同様に、下行音形となっていることもうなずける。このポルタメントは決して大きなヴィブラートではなく、中声の音域ではあるが、胸声を混ぜすぎずに演奏することで、謙虚な表現となると考える。また “Wange” の “W” に長めの子音を与えることで、奉仕の気持ちをより表せると考えている。

すべてのフレーズの歌いだしが弱拍から始まっているという点も、詩的自我の姿勢をよく表している。ヒルスブルナーは主人公の「臆病な切迫感」⁷³を表していると述べている。確かに、4 分音符アウフタクトからタイで引き延ばされ、引き延ばされているところに強拍が来る第 1 小節や第 7 小節は、請い願う姿勢が前面に出ている。したがって、歌いだしはいつもためらいがちな *p* である。この “meine Wange” の表現をはじめとして、〈第 5 曲〉で

⁷² ヒルスブルナーは「グリッサンド」と表記している。

Hirsbrunner, *ibid*, S.208

⁷³ Hirsbrunner, *ibid*, S.208

は逐語的な音楽付けが散見される。歌唱部末尾の "Sohne" は es¹ から a に 5 度下行することによって、彼女の足に踏まれる様を連想させている。5 度下行の音程は、ピアノ声部第 15 小節 3 拍目から既に準備されている。

c. 詩のイントネーションと歌唱声部の関係

詩のイントネーションと歌唱旋律の関係は、必ずしも一致してはいない。譜例の冒頭旋律ひとつとっても、あまり重要ではない "welchem" という言葉が高い音域で歌われる。その次に来る "heute" という単語も、音価においては "heu" に重きが置かれているが、音域は "te" のほうが高くなっている。例えば、冒頭旋律の "auf welchem" が 1 オクターヴ低く書かれていれば、イントネーションと音高は極めて近いところにあっただと思われるが、シェーンベルクは敢えてその部分をオクターヴ上げて、"Pfade" で下行するようにした。それによって「私」のへりくだっている感覚は強化されたが、そのかわりにイントネーションとは齟齬が生じたため、演奏の際には留意したい。例えば "heute" を例に取れば、"heu" と "te" を同じ音量で演奏すると、当然ながら高音部の "te" のほうが強調されてしまう。したがって、低音部の "heu" を "te" よりも少し重みを持って歌う必要があるだろう。第 3 小節はピアノパートにクレッシェンドが書かれ、歌唱声部も第 4 小節に向かって少し高まっていくにも関わらず、実際にはそのクレッシェンドの弧のなかにも、言葉に即した小さなクレッシェンドやデクレッシェンド、アゴーギグなどが行われてしかるべきなのである。

〈第6曲〉

Jedem werke bin ich fürder tot.	A	いかなる仕事にも私はまったくやる気が出ない
Dich mir nahzurufen mit den sinnen •	b	お前を五感で私の近くに呼び寄せ
Neue reden mit dir auszuspinnen •	b	お前との新しい談話を紡ぎだす
Dienst und lohn gewährung und verbot •	A	奉仕と報い 許可と禁止
Von allen dingen ist nur dieses not	A	すべての物事のなかで このことだけを必要としている
Und weinen dass die bilder immer fliehen	c	そして涙する 美しい暗闇の中に生じた
Die in schöner finsternis gediehen –	c	絵たちが常に逃れていくことに
Wann der kalte klare morgen droht.	A	冷たく澄んだ朝が差し迫ってきたときに。

[詩の分析]

5 揚格のトロヘーウス詩行が中心となっているが、5 行目と 6 行目のみヤンブスに韻律が交替している。「-ot」の男性終止で終わる 1、4 行目と 5、8 行目が 2、3 行と 6、7 行をそれぞれ囲む抱擁韻となっている。この男性形と女性形の抱擁韻というのは、形式で詩のコンテキストの一部分を担っているようでもある。男女の関係に目覚め、愛に溺れて無能になる「私」は、しかし彼女を求めないわけにはいかないのである。最後の行で「冷たく澄んだ朝が差し迫ってきたときに」とあるように、闇のなかで思い描いた絵は、夢のように朝には過ぎ去ってしまう。またその時間ばかりを待ち望んで、本来の仕事がおざなりになってしまうというような、陽と陰のコントラストが特徴的である。

[楽曲分析と演奏解釈]

a. 和音と音程の特徴

〈第5曲〉までは比較的穏やかで、全面的に感情を露わにすることもなかったが、〈第6曲〉では、大きな跳躍音程も増え、新しい感情が心の中に芽生えた様子が表現されている。歌唱部の冒頭モチーフの再現については本論 4.3.1.で既に述べたが、それを支える和音にも注目したい。冒頭 2 小節のピアノの和音は、歌唱旋律が再現される第 11 小節ではなく、第 16 小節で "Etwas Flüchtig" の指示のもと分散和音として再現されるが、それが冒頭の和音と同じであると知覚することは難しいだろう。この分散和音は、テキストと逐語的に「絵たちが常に逃れていく」様を描いている。またこの和音構成には 4 度の積み重ねが含まれ、メロデ

イックでありながらも調性が分からないようにできている。調性和声での分析ができないにしても、この曲の歌唱旋律は D 音 E 音のまわりを、2 度音程を中心とした進行で巡っていると言ってよい。歌唱声部冒頭の 2 音をオクターヴ下に移高することで 2 度の連結であることが分かる。

譜例 31 : T.1~T.2



b. 演奏における考慮点

このようなオクターヴ転回は第 11 小節や 13 小節 3 で拍目でも見られる。新ウィーン楽派のこの時期の作品では日常茶飯事に行われていた手法で、ヴェーベルンの歌曲などでもよく見られる。⁷⁴ こういったものに対しては、歌手は譜読みの時点では、なだらかな旋律に戻して習得し、そのあとで跳躍音程に戻すというのが効率的である。はじめに音程が入っているからこそ、跳躍したときの効果も理解されやすいということである。例えば、この楽曲の冒頭であれば、“Jedem” から “Werke” へ約 1 オクターヴ急激に下がることによって、偶像以外のものへの無関心さと、思い通りにいかない現実に対するもどかしさを象徴しているのである。

歌いだしの “Jedem” は、形式上は弱起であるにも関わらず、フォルテとアクセントにより、演奏する場合にも、聴く場合にもそれが 1 拍目のように感じられる。しかし、むしろそれは意図されたもので、これを 3 拍子として聞かせる必要はないと思われる。巧妙に小節線が見えないように作曲することで、テキストのデクラメーションを強化しているからである。

ヒルスブルナーは、ピアノの奏法に関して、「ピアノの和音はペダルなしで演奏すべきである」⁷⁵ と述べている。確かに、ペダルを用いてしまうと緊張感が損なわれてしまうと思われる。また、筆者の個人的見解では第 3 小節以降も、ペダルなしで（ハンドペダル）によって演奏されるのが良いと感じられる。ペダルを用いないことで、16 分音符や付点のシェイプ（形やリズム）がはっきりし、各モチーフが絡み合うのが見えやすいからである。また歌い

⁷⁴ 例えば、ヴェーベルン《4つの歌曲》作品 12 など。

⁷⁵ Hirsbrunner, *ibid*, S.208

手が言葉の都合によって多少のアゴーギグを行う中でも、ピアノはある程度明確な基礎リズムを刻みつづけることによって、止められない感情の歯車が迫ってくるのが表現できるからである。

〈第7曲〉

Angst und hoffen wechselnd mich beklemmen	• a	不安と希望とがいれかわりたちかわり私を息苦しくさせる
Meine worte sich in seufzer dehnen	• b	私の言葉たちはため息の中に拡散し
Mich bedrängt <u>so</u> ungestümes sehnen	b	あまりに激しい憧れが私を圧迫するので
<u>Dass</u> ich mich an rast und schlaf nicht kehre	c	私は休息と睡眠に身を向けることなく
<u>Dass</u> mein lager tränen schwemmen	a	涙は私の寝床を洗い流す
<u>Dass</u> ich jede freude von mir wehre	c	私はどの喜びも自分から遠ざけ
<u>Dass</u> ich keines freundes trost begehre.	c	私は友の慰めも求めない。

■ =”so”に呼応する”dass”の反復部分

[詩の分析]

〈第6曲〉と同様に、基本的には5揚格のトロヘウス詩行からなる。5行目のみが4揚格となっており、2音節分少なくなっている。3行目の”so”と対応する”Dass”が4回も畳みかけられるのが大きな特徴となっている。日本語の場合には文の構造上、修飾文というのはたいてい修飾される語の前に来ることが多く、結果、すなわち述語が最後に来ることが普通である。しかし、ドイツ語の場合には、主文のあとに副文が来ることが多いため、あとから主文を修飾するという順序になる。そうすると、私たち日本人は、その文がどこにかかっているのか、どこへ向かっているのかを見失い、どうしても近眼的な文の読み方になってしまうことがある。つまり、文章のコンテキストよりも逐語的な理解に陥りやすいということだ。それは演奏する際にも重要な意味を持ってくる。〈第7曲〉の場合には”Dass”以下がそれにあたる。例えば”Dass”以下を朗唱するとき、常に3行目の一文を念頭に置いておかねばならないことはもちろん、それと関係を持ち続けなければならないということだ。このような言葉の違いによる小さなギャップは、あらゆるリートにおいて起こり得る問題であり、母国語であれば自然に行われることも日本人である私たちは意識して努めなければならないと感じられる。

内容面においては、〈第7曲〉はテキストにある通り、人を愛したときの不安と希望を歌っている。

[楽曲分析と演奏解釈]

a. 楽曲固有の特徴

〈第7曲〉の最大の特異点は、ピアノパートが2段あるにも関わらず、上の段にしか記譜されていないことである。ピアノパートは始終歌唱声部と同じ音域に留まっており、低音部の支えがないことによって主人公の心の不安定さを際立たせている。また、次に来る〈第8曲〉での感情の爆発への助走として、ここでは重く厚い響きが避けられているとも考えられる。ピアノの和音も、乖離は避けられ密集させることで、胸が締め付けられる印象を聴者に与えている。

〈第7曲〉では、これまでのような目立った旋律のモチーフは使用されていないが、同じ和音が曲の終結部の第18、19小節でも用いられることで、曲の始まりと終わりを示している。またこの和音は和音としてだけではなく、横の線にも活かされていることは注目される。つまり、和音の連結の中にクロマティックな進行を多用していることである。

譜例 32 : T.1~T.5

The image shows a musical score for the first five measures (T.1~T.5) of a piece. It is divided into two systems. The first system is for measures 1-4, and the second system is for measures 5-8. Each system has a vocal line (Gesang) and a piano accompaniment (Klavier). The vocal line is in 7/4 time and includes the lyrics: "Angst und Hofen wech-selnd mich be-klem-men, Peine et joi-e tour à tour m'ac-ca-blent, mei-ne Wor-te sich in Seuf-zer deh-nen; mich be-drängt so mes pa-ro-les en san-glots s'al-lon-gent; si fu-nes-te un". The piano accompaniment consists of two staves, with the upper staff containing the main harmonic structure. The score includes dynamic markings such as 'f', 'p', and 'fp', and a tempo marking 'Nicht zu rasch (♩ = ca. 80)'. Red circles highlight specific notes in both the vocal and piano parts, and blue circles highlight specific chords in the piano part.

b. 半音階的な進行

〈第7曲〉の旋律にはいつも半音階が含まれているとって過言ではない。歌唱旋律第9～10小節のフレーズでも、 $d^1\text{-}e^2\text{-}e^2\text{-}f^2$ と、 $as^1\text{-}a^1\text{-}gis^1\text{-}g^1$ という2つの半音階の線が見え、第11～13小節においても、 $cis^2\text{-}c^2\text{-}h^1\text{-}b^1\text{-}a^1$ という半音階下行線が見える。そのあとを追う形で、ピアノ旋律の第13小節から、 $c^2\text{-}h^1\text{-}b^1\text{-}a^1$ の半音階が2度繰り返され、2回目にはさらに $a^1\text{-}as^1\text{-}g^1$ と下る。このような横の線は、構造上の素材であるだけでなく、筆者は演奏でも掘り所のひとつとして聴かせることができるのではないかと考えている。無論、それだけを強調して演奏するのは詩の情感を損なう可能性があるが、その旋律を線的に聴かせる工夫はできるはずである。冒頭の歌唱旋律を例に取れば、半音階が与えられている言葉、すなわち”Angst”、”Hoffen”の”ho”、”beklemmen”の”kle”はいずれも言葉の強拍が来る音であるので、その音をデクラメーションのなかで強調することは十分に可能である。むしろそのために、シェーンベルクはその3音に比較的長い音価を与えたのではないだろうか。間違っても、”und”や”-fen”の下行の際にずり下げて演奏することや、妙にレガートになることは避けたい。そうすると半音階の線は見えにくくなってしまうからである。

c. テンポの変遷に伴う留意点

テンポの面においては、 $6/8$ と $2/4$ 、 $3/4$ が入れ替わるので、若干の注意が必要である。冒頭は歌唱旋律に $6/8$ の指示があるにもかかわらず、ピアノは $2/4$ と書かれている。そのために、第2小節で8分4連が用いられているときに、歌唱パートまでも $2/4$ になってしまいがちである。音源を聞き比べても、”Angst und Hoffen”のリズムは明確とは言いがたく、付点8分音符+8分音符に聞こえてしまう。⁷⁶つまり思っている以上に、下行した2つの16分音符の音価は短いのである。無調の時代の作品では、比較的自由なアゴーギグがシェーンベルクの示した〈第1曲〉の注のように許されているが、リズムと音程は厳格でなければならない。それは、シェーンベルクがのちにシュプレヒ・シュテインメを用いた際に、リズムの厳格性について述べていること⁷⁷からも推測される。よって、この歌唱声部とピアノのリズムが異なる場合には、それぞれが正しくテンポを取る必要があるので留意したい。

リズムに関しては、もう一点第6～7小節目の変化点で注意が必要である。 $6/8$ から $2/4$

⁷⁶ 例えばヘレン・ヴァニー（メゾ・ソプラノ）とグレン・グールドによる録音 [1965]

⁷⁷ 《月に憑かれたピエロ》「演奏者はリズムを歌唱の時と同様に、正確に遵守しなければならない」(序文のIより)：エーベルハルト・フライターク/宮川尚理訳『シェーンベルク』東京：音楽之友社、1998年、p.125

に移行すると同時にテンポ表示が変わるために、第7小節の拍感が歌手とピアニストで共有しにくいのである。それを回避するためには、第6小節ピアノの16分音符で先のテンポへ導くこと、歌手がそれにきちんとついていくことが必要である。この切れ目は、詩で言うところの、“dass”の連続が始まる場所である。この4回ある“dass”は、楽曲の中ではさほど重視されていないように見受けられるが、この語の前には必ず休符が置かれることによって、従属節を新しく表現している。1つ目の“dass”の前には休符がないかわりに、リタルダンドとテンポの変化、加えてピアノパートに指示されたブレスマークによって、小さな区切れであるツェズールを表している。筆者が演奏する場合には、第6～7小節の切れ目では、ほんの一瞬完全に音がなくなる瞬間を入れることで、“dass”の後に来る、ややネガティブな4つの結果との温度差を表現したい。

〈第8曲〉

Wenn ich heut nicht <u>d</u> einen <u>l</u> eib berühre	a	今日私がお前の肉体に触れられないのであれば
Wird der faden <u>m</u> einer <u>s</u> eele <u>r</u> eissen	b	私の魂の糸はちぎれてしまうだろう
Wie zu <u>s</u> ehr gespannte <u>s</u> ehne.	c	張りすぎた弦のごとく。
Liebe <u>z</u> eichen <u>s</u> ein trauerflöre	d	愛のしるしは喪章であってくれ
Mir <u>d</u> er <u>l</u> eidet <u>s</u> eit ich dir gehöre.	d	お前に所有されてから苦しみ続けている私にとって。
Richte ob mir solche qual gebühre •	a	こんな苦しみは私に当然のごとく与えられるのか半断してください
Kühlung spreng mir dem <u>f</u> ieber <u>h</u> eissen	b	激しく熱い私に涼しさを撒いてください
Der ich wankend draussen <u>l</u> ehne.	c	外でふらつきながらよりかかる私に。

■ = “W”の頭韻部分、__ = [ai]、... = [e:]

[詩の分析]

詩の韻律は5揚格のトロヘウス詩行を主体としている。しかし、第3行と第8行では4揚格となっており、どちらも同じ脚韻を持っている。第3行と第5行、第8行の行末にピントが置かれている点からも、構造的には123-45-678(行)となっていると考えられる。すでにいくつもの例を見てきたように、ここでも第1～3行目で頭韻が用いられている。(網かけ部分) そのほかにも、発音記号で言うところの[e:]音と、[ai]の2重母音は頻出ししており、同じ音の繰り返しによる一種のリズム付けが行われているのが特徴的である。

ここへきて主人公の男の欲望はピークに達する。今まで男女にまつわる直接的な表現は用いられなかったことでおさら、この欲情のエネルギーはより生々しく感じられる。かつて王であった詩的自我⁷⁸は「陶醉するような勝利の習慣を純粹かつ崇高に享受するために私はその色々の肉体から離れようと決心した」(原詩第4詩)のであったが、今や再び「肉」⁷⁹を求めてしまっている。そのことはすなわち、尊いものを手に入れることはできなくなり、愛が成就するより先に破滅へのカウントダウンがスタートしているということを示しているのだ。本詩の第4行「愛のしるしは喪章であってくれ」からも読み取ることができるだろう。シェーンベルクがテキストに使用した「セミラミスの歌」部分だけを見ると、単純に情熱的

⁷⁸ 原詩の第1ブロック参照。

⁷⁹ この曲のキーワードとなる「肉 Leib」は第2小節1拍目の強拍に置かれ、アクセントも加えられていることから、シェーンベルクもこの言葉を重要視していたことが分かる。

な要素だけが目立つが、「崇高であるもの」、「王らしさ」と対極の状態であることを念頭に置くことで、この詩の中に潜む、愛だけではない苦悩と哀しさが見え隠れするのである。

[楽曲分析と演奏解釈]

a. 演奏の難易度と考慮点

〈第8曲〉のテンポ表記は全曲中で最も速い「Rasch」の指示が与えられ、15曲の連作歌曲中で最も激しく感情的なクライマックスを形づくっている。ケーリガンによれば、この速度はドイツ語のネイティブ・スピーカーにとっても速いものであるため、発語やブレスコントロール、デュナーミクをより難しいものにしてしていると述べている。また〈第8曲〉はその速さも相まって、ピアノとのアンサンブルが最も難しい曲の一つだと指摘している。⁸⁰しかし、無調の最大の難関でもあるピッチの問題に関しては、この曲では解決しやすいと思われる。それは同一のモチーフがピアノにも歌唱部にも現われるために、取りにくい音もピアノの予備がある場合が多いからである。

歌唱に関してもう一つ考慮すべきことは、フレーズの歌いだしがすべて1拍目からではない点である。それによって、よりこの楽曲の差し迫った脅迫的な感情が増長される。この1拍ないし半拍の「ため」の、歌わない時間の緊迫感を演奏するによって、歌詞の「ちぎれてしまいそうな魂の糸」を表現できるのである。

b. Cis音から始まる音列

〈第8曲〉では22小節しかない中で、フレーズが10回もCis音から始まっていることが特異点として挙げられる。冒頭から第5小節までを次に示したように、ピアノのバス声部が既に3回もCis音から開始し、歌唱声部の出だしもピアノによって導かれたCis音から演奏される。それ以降でも第14小節のピアノバス声部、1オクターヴ高く第16小節のピアノバス声部、第17小節のピアノ右手、さらに第18小節ピアノバス声部において同じ旋律—Cis-F-A-H-C—が奏でられる。

⁸⁰ Kerrigan, *ibid.*, pp.50-52, pp.78-79.

譜例 33 : T.1~T.5

Rasch (♩ = ca 108)

Gesang

Wenn ich heut nicht dei - nen Leib be - rüh - re, wird der
 Si ton corps m'est re - fu - sé cette nuit, ma vie casse -

Klavier

gedämpftes Forte

異名同音

Fa - den mei - ner See - le rei - - Ben wie zu sehr gespann - te Seh - ne. Lie -
 ra comme u - ne cor - de d'arc que pres - se fort le main a - veu - gle. Deuil -

fff sf

この Cis-F-A-H-C の進行は、その旋律をモチーフとしているだけでなく、その音程もこの楽曲の構成要素となっていると考えられる。すなわち、Cis-F-A-H-C の各音程にあたる、4度—3度—2度という音程である。歌唱声部の冒頭のモチーフは、明らかに音程を1度ずつ減らしていくという意図に基づいた旋律である。それはピアノ声部の進行を見ても言えることで、ほとんどが4度3度2度で成り立っている。第3小節ピアノバス声部の Cis から始まるフレーズは唯一、Cis-F-A-H-C の旋律の代わりに、4度—3度—2度の反行形、つまり2度—3度—4度となる Cis-D-Fis と進行している。またこのモチーフは水平だけでなく垂直にも現われる。第5小節の H/Es/F/A の和音では4度3度2度をすべて含んだものとなっていることが分かる。

c. 素材としての音程

何度も現われる4度の進行は、歌唱声部においても第8小節2拍目や第10小節、第19小節で音高を変えて度々現われる。この音高は詩の表象としても働いており、第19小節では「ふらつきながら」の様子をシンコペーションの4度によって内容を強化している。ピアノ声部

でも、第 10 小節からの 4 小節では右手が 4 度上行を繰り返している。ピアノ声部左手は長 3 度の滝を形づくっているが、これらの長 3 度は響き的には冒頭 Cis-F の減 4 度と同じであるから、モチーフの変奏ということができよう。このように〈第 8 曲〉は単一の素材（音の並び、和音、モチーフ）の反復と変奏によっており、「無意識に音列技法を先取りしている」とヒルスブルナーは指摘した。⁸¹また、「表面的な印象はむしろ荒々しく、無秩序であるだけにいっそう、音の連続は厳格に反復される」とも言っている。これだけ反復されているにもかかわらず、この音列も初回の聴取では認識することが難しいと思われる。しかし、もしあらかじめこのモチーフを提示したならば話は変わってくるのではないかと思うのである。よって冒頭やピアノ声部でのモチーフは、速いながらも正しく提示する必要がある。

⁸¹ Hirsbrunner, *ibid*, S.210

〈第9曲〉

Streng ist uns das glück und spröde •	a	幸福とは私たちに厳しく、そしてもろいもの
Was vermocht ein k urzer k uss?	B	短い口づけが何になるというのだ?
Eines regentropfens guss	B	一粒の雨の滴のそそぎが
Auf gesengter bleicher öde	a	焼かれて褪せた荒地の上に
Die ihn ungenossen schlingt •	C	荒地はその滴を楽しまずに飲み込む
Neue labung m issen m uss	B	新しく元気づけるものなしで済まさねばならない
Und vor neuen gluten springt.	C	そして新たな灼熱をまえにひび割れる。

■ = 2回連続して反復される子音

[詩の分析]

〈第9曲〉は7行1節から成り、韻律は4揚格のトロヘウス詩行となっている。脚韻は上記のように揚格で終わる男性終止が中心となって抱擁韻を形成しているが、“spröde”や“öde”というネガティブな部分のみに女性終止が用いられている。男性終止と女性終止の交替が起こることによって、自問自答する詩的自我の諦めと憤りの2面性を表しているようでもある。また、2行目と6行目では“kurzer Kuss”と“missen muss”のように同一の子音が反復されることによって、印象に残りやすい頭韻のリズムが採用されている。

内容面においては、1、2行目の反語的な自問に対して、荒地の比喩によって回答を与えている。すなわち、「私達」＝「荒地」、「短い口づけ」＝「一粒の滴」であり、荒野に落ちる一滴が荒地を癒すことはできないのと同様に、一瞬の喜びが私の愛と欲望を満たすことなどできるはずもないのである。それどころか、「灼熱の前にひび割れる荒野」のように、その口づけのためにかえって私の欲望は燃え盛るばかりである。

[楽曲分析と演奏解釈]

a. モチーフの発展的変奏

〈第9曲〉は冒頭6小節のピアノ右手で現われる要素が、全体の核になっている。全15曲のうちの前半の8曲は、ほとんど前奏を持たなかったが、後半にはピアノ前奏があるものが増え、それはつまりモチーフがピアノによって提示され、先行するものが増えるということの意味する。ここでは3つの要素に着目される。まずモチーフとなる冒頭2小節のピアノ

の旋律は、旋律の音価に変化が加えられ、歌唱声部の冒頭である第7、8小節で現われる。ダールハウスはこの冒頭の2小節の「変奏」であると指摘しており、ピアノの前奏が歌唱の導入としてではなく、ピアノが提示したモチーフに歌唱声部が変奏で答えるという点が特異であると述べている。通常旋律とリズムモチーフが一体となって現われることが多いにも関わらず、この楽曲の中では、「音の並び」と「リズムモチーフ」が別々に働いていることも指摘されている。⁸²確かに冒頭のモチーフは、歌唱声部のはじめだけではなく、第13小節で $\text{fis}^1\text{-dis}^1\text{-d}^1$ として、また第18~19小節では $\text{fis}^2\text{-d}^2\text{-gis}^2\text{-g}^2$ 、さらに第21小節のピアノ右手の $\text{fis}^3\text{-dis}^3\text{-fis}^3$ となって、次々と変形しながらモチーフの反復が行われている。

譜例 34 : T.1~T.11

Langsam (♩ = ca. 52)

Gesang

Klavier

旋律モチーフ

半音下行

増8度

poco rit. - Tempo

Streng ist uns das Glück und sprö - de,
Tout bon - heur nous est sé - vè - re,

was ver - mocht ein kur - - zer Kuß? Ei - nes
ta mi - nu - te d'u - - ne é - trein - te, u - ne

p etwas flüchtiger

⁸² Carl Dahlhaus. „Schönbergs Lied “Streng ist uns das Glück und Spröde““, (1967), in: H.Danuser(Hrsg.), Carl Dahlhaus:Ges.Schr., Bd.8, Laaber 2005, s.661.

b. 半音下行のモチーフ

冒頭モチーフの1部分でもある gis^1-g^1 の半音階下行音形（第2小節）も、主要な音形素材として扱われている。第4小節では全音高い形で現れ、第6小節の es^1-e^1 、第8小節の gis^1-g^1 、第10～11小節の“Kuss”という言葉にあてられた ais^1-a^1 へと重ねられる。この半音下行は、ネガティブな状態に陥っている主人公の心的状況を表すにふさわしい音の形象であるだけにとどまらず、女性終止で終わる詩の第1行と第4行には、どちらも半音階下行の音形が与えられていることも意図的であるように感じられる。また、半音下行の2音のうち1音目に長い音価が置かれている時はとりわけ、曲の進行を停滞させる効果を生み出し、主人公の希望のない状況を如実に表現している。

c. モチーフの転回

3つ目に指摘すべき要素は、第3小節1～2拍目で現われる音形である。とくに eis^2-e^1 の例にみられるような、オクターヴ転回すると半音上行の音形となる増8度の進行が多用されている。凹凸をもった音形は、横の線を強調した冒頭のモチーフと対となって、合いの手のような役割を果たしている。第9小節の歌唱声部では、リズムは踏襲せずに音だけ第3小節のモチーフに準じている。それは、第11小節のピアノパートからはじまり、第12小節で冒頭と同じ和声が響いたのちに、第13小節から滝のようにモチーフが連続して現れる。それまでは長2度上行+増8度下行という組合せだったものが、ここからは増8度下行+半音上行という組合せに変わっている。この形は再び第15小節以降と、後奏部分でも使用されている。

〈第 10 曲〉

Das schöne beet betracht ich mir im harren •	a	待ちわびている間に私は美しい花壇を観察した
Es ist umzäunt mit purpurn-schwarzem dorne	b	紫がかつた紅黒い茨で囲まれていた
Drin ragen kelche mit geflecktem sporne	b	その中でまだらのある花被の距とともに花の萼が突起する
Und sammtgefiederte geneigte farren	a	そして羽毛状の傾いたシダ
Und flockenbüschel wassergrün und rund	C	そして雪片の束 水のような緑色でまるい
Und in der mitte glocken weiss und mild –	D	そして真ん中に白くて優しい鈴
Von einem odem ist ihr feuchter mund	C	ひとつの呼吸によって彼女の口は湿気を帯び
Wie süsse frucht vom himmlischen gefild.	D	この世ならぬ野の甘い果実のようだ

[詩の分析]

〈第 10 曲〉から 4 曲続けて 8 行 1 節からなる詩が連続する。しかし韻律は個別に変化がつけられており、〈第 10 曲〉では 5 揚格のヤンブス詩行となっている。第 1 行から 4 行までの脚韻は女性形で抱擁韻となっており、第 5 行から 8 行は反対に男性形で交叉韻となっている。「美しい花壇」が女性の肉体を示していることは既に述べたが⁸³、花壇にまつわる植物の名前や、部位の形容から、間接的に女性を連想させることで、より一層なまめかしく響いている。

[楽曲分析と演奏解釈]

a. 原詩の「空白」にあてられた前奏

〈第 10 曲〉においてまず特筆すべきは、楽曲中で最も長い 10 小節の前奏が与えられていることである。この 10 小節の前奏が、ゲオルゲの原詩に置かれた空白と同等の価値を持つことは疑いようがないであろう。この長い 10 小節間に、登場人物の二人に何が起こっていたのかは想像するほかないが、シェーンベルクが与えた旋律線からいくらか推測しやすくなるのではないだろうか。

⁸³ 本論 3.4.2.を参照。57 ページ。

譜例 35 : T.1

Langsame ♩ (ca 48)

Gesang

Klavier

↑バス：2度上行形

モチーフ

モチーフの変奏

ピアノのソプラノ声部の Gis-A-D-E-Fis-G の上行形の進行は、引き続き変奏しながら繰り返される。第1～3小節では半音と全音の組合せによるが、第4～5小節ではより全音音階的になっている。ゆるやかな曲線的な旋律は、女性の肉体のようでもあり、それをなぞるように追う男性の視線のようでもある。このモチーフは歌唱パートも加わる形で第11小節から13小節と13～15小節でも使用され、クライマックスに近い第24小節では異なる和声になるがバス声部でこの旋律が再現される。そして、終結部の30小節では、冒頭テーマの一部の gis-a-d が戻ってくる。

譜例 36:T.30

第4～5小節に対応

pp

モチーフ冒頭の3音

b. 2度音程

ピアノのバス声部の進行も同様に2度の上行形が中心となっており、それがひとつのモチーフになっている。低い音程から徐々に上行する様は、身体の奥深くから出てくる吐息のようでもある。この2度の進行は、ねっとり目と目で舐めまわすかのようなレガートで演奏するのがふさわしいと考える。シェーンベルクが4拍子ではなく2拍子で書いている点、2度の連なりには決まってスラーを書き入れている点から、これらの音が、音価ぎりぎりの長さまで伸ばされ、且つ4分音符のリズムを強調せずに進むように書かれているからである。そうすることで、この詩の持つ隠喩がより一層引き立てられるのだ。また、この2度の連なりは上行形だけにとどまらず、下行形に変奏されて至る所に埋め込まれる。(T9-10、T15-18)前半には上行形が中心になっていたが、後半になると下行形の占める割合が増えてくる。観察に始まった愛の庭から、庭のもっと奥地へ沈み込んでいくようである。*pp*へ向かっていくデュナーミクとも一致している。最後の下行旋律は転調とのような感覚と、恍惚を伴う旋律と言える。

譜例 37 : T.27~

この曲については、和声感のある人からすると、どこことなく **D-dur** の響きがすると思われるかもしれない。しかし、「その事実、この歌曲からツィクルス全体を明らかにするものではない」⁸⁴とヒルスブルンナーは指摘している。

c. 歌唱声部と歌詞の対応

歌唱声部のほとんどはテキストの抑揚に従っている。しかし第 14~15 小節のように部分的に齟齬が生じている部分もある。

⁸⁴ Hirsbrunner, *ibid.* S.211.

譜例 38 : T.14



“Purpurschwarzem”という単語で”zem”に向かって6度上行というのは言葉のイントネーションとは異なるものである。デクレッシェンドならまだ理解されるであろうが、ここではクレッシェンドが付加されている。こういった事例は他の14曲でも時々見られるが、多くは以下のように解釈可能である。第14～15小節の場合であれば、クレッシェンドとデクレッシェンドが付記された”Purpurschwarzem Dorne”のなかの、デクレッシェンド開始時点が一番高まる地点、つまり”Dorne”の”Do”にあたる。より強調したい語である”Dorne”のために、本来 es^1 でも良かった”zem”を es^2 とし、大幅に下行跳躍させたのである。

〈第 11 曲〉

Als wir hinter dem beblühten tore	a	私たちは花で飾った扉の後ろで
Endlich nur das eigne hauchen spürten	b	とうとうただ自分たちの吐息だけを感じたとき
Warden uns erdachte seligkeiten?	b	想い描いた至福が私たちに実現したのだろうか
Ich erinnere dass wie schwache rohre	a	私は思い出す
Beide stumm zu beben wir begannen	c	私達ふたりはか弱い葦のように黙って震え始めたのを
Wenn wir leis nur an uns rührten	b	私たちがそっと互いに触れたとき
Und dass unsre augen rannen –	c	そして私たちの目から涙が流れたのを
So verbliebest du mir lang zu seiten.	b	そしておまえは長いこと私の傍らにとどまっていた。

[詩の分析]

8行1節の構造となっている〈第 11 曲〉の韻律は5揚格のトロヘウス詩行を中心としているが、珍しく不規則的である。たとえば、第4行では“er-innere”の後ろ3音節を2音節分として扱うなどの考慮が必要であるだろう。また第6行と第7行は4揚格となっており、他の行よりも2音節分短くなっている。これは内容面から意図されたものと判断される。第1～3行は、Als から始まる過去の事柄が修辞疑問文で投げかけられるが、その疑問文は反語として解釈でき、つまり「至福が実現したのだろうか?」とは「実現していない」ことを意味する。「私」は自分たちに起こったことを次々と回顧するなかで、第6行“Wenn”以下で、ふたりは自分たちの運命を感じとることになる。その特別な瞬間を強調するために、音節数を変え、リズムに変化を与えたのではなかろうか。それは第7行目の文末にあるダッシュからも推測できる。このダッシュには同時的な事柄ではなく、ある程度の時間の経過が表されていると考えられる。

[楽曲分析と演奏解釈]

a. 3度音程のモチーフ

〈第 11 曲〉の歌唱旋律のモチーフが終結部で再現される点と、中間部での半音階下行については既に 4.2.2. で述べた。ここではピアノに現われるモチーフについて触れておきたい。ピアノ声部冒頭左手で奏でられる 16 分音符は、“unsere Augen rannen” (18 小節) によって導かれる 19 小節目からの流れる涙のモチーフを先取りしている。ピアノ声部右手の旋律

は、短3度上行、長3度上行ののちに、短3度下行している。また、16分音符で下行する左手も、各4音の後ろ2つの音程が、長3度、短3度、長3度となっていることも注目に値する。調性和声においては、3度の音程は、長音階が短音階を決定する重要な役割を果たしているが、ここでは調性和声から離れているものの、一瞬の充足感の長3度と、そのあとに襲ってくる別離の不安感の短3度が交互に訪れるかのようである。

譜例 39: 〈第 11 曲〉 T.1

また、このピアノ冒頭右手のモチーフは中間部で何度も使用される。

譜例 40 : T.12~

- te Se - lig - kei - ten? Ich er - in - ne - re,
 - se du dé - li - ce? Je me rap - pel - le,
 daß wie schwa - che Roh - re bei - de stumm zu
 ce trou-blant si - len - ce, nous, de frè - les
espress.

b. ダイナミクスに対する考慮点

ダイナミクスの幅が *pppp* から *pp* であるというのも、この曲の特異点である。第 16 小節ピアノで一度スフォルツァンドが使用される他には強い音は見当たらない。彼女を一心に求めてきたこれまでの 10 曲とは明らかに違うテンションの〈第 11 曲〉は、まるで掴んだと思った砂が、すぐにパラパラと手から滑り落ちてしまうような心境と一致している。しかし、文字通りの音量で演奏することはほとんど不可能であるようにも感じられる。聴取されるという前提がある限りは、*pp* から *pppp* のみでほとんど聞こえないような演奏はできないからである。ここで求められていることは、*pp* の、あるいは *pppp* のニュアンスであって、音量そのものではないと解釈すべきである。演奏に際しては、ささやき声のようなニュアンスのための子音と、少ない音量ながらもコントロールされた母音の線が求められる。音程が上行することによって、または跳躍によって、無意識にクレッシェンドしてしまうことは避けられるべきである。特に、第 9 小節は上行にも関わらずディミヌエンドがついており、第 12 小節は疑問符のために 7 度跳躍するが、やはりディミヌエンドが付記され、演奏テクニックが求められる。実際に演奏する音量としては *pp* が *mp*、*ppp* が *p*、*pppp* が *pp* というような形になるのではなかろうか。激しさが無い分、繊細な表現が求められるため、全曲のなかでももっとも声のコントロールに気を配るべき曲である。ピアノも中間部を除いては和音も厚くなく、合いの手を入れる程度にとどまっているので、なおさら歌唱旋律に意識がいき、小さな音でも耳を澄まして聴き取れるようなつくりとなっている。

c. ピアノパートの留意点

演奏上の問題として、もう一点ヒルスブルナーは第 7 小節からのピアノ声部について言及している。♩=48 のゆったりとしたテンポの中で、しかも *pp* でバスの *cis* と右手の *fis*² をどのように持続させるか、という問題である。しかしピアノは当然、打鍵してから音は衰退していく楽器であるから、私見では、後半に音が聞こえなくなってしまうとしてもそれは想定範囲内ではないかと考える。休符ではないのは、そこに音が鳴っている意識があるかどうかということなのではないか。筆者には、*cis* と *fis* が主人公と女の 2 人を表しているように感じられてならない。「扉の後ろにふたりでいる」という状況に即して、2 人の象徴である *cis* と *fis* は静かに鳴り響くが、完全 5 度の 2 音は共鳴してもどこか空虚である。それが、幸せが決して長く続かないふたりの状況と一致している。この 2 つの音は、楽曲の終結部である第 21 から 24 小節でも交互に鳴り響くのである。

〈第 12 曲〉

Wenn sich bei heilger ruh in tiefen matten	a	深い草地の中 聖なる休息の傍らで
Um unsre schläfen unsre hände schmiegen •	b	私たちのこめかみのまわりに私たちの手を寄り添わせると
Verehrung lindert unsrer glieder brand:	C	私たちの四肢の熱気が慕情を和らげてくれる
So denke nicht der ungestalten schatten	a	だから考えるな 醜い影を
Die an der wand sich auf und unter wiegen •	b	壁の上に下に揺れるその影を
Der wächter nicht die rasch uns scheiden dürfen d		私たちを即座に離れさせることのできる守衛のことを
Und nicht dass vor der stadt der weisse sand	C	そして町の前の白い砂が
Bereit ist unser warmes blut zu schlürfen.	d	私たちの温かい血をすする準備ができているということ。

[詩の分析]

引き続き 8 行一節の形式となっており、韻律は再び 5 揚格のヤンプスとなっている。第 2 行では、首句反復と母音の押韻を併用したような形で語句を並べ、リズムを生み出している。内容面からは、第 1～第 3 行と、それ以降とで分けることができ、第 4 行以降はすべて「考えるな」の内容を示している。指し示す内容が詩の終わりまで 5 行にわたっているため、第 6、第 7 行では“nicht“ がなにを打ち消しているのか、つながりを見失いがちだ。そのため、朗唱および歌唱の際には考慮する必要があると思われる。

前詩において既にこの 2 人に幸福な結末は来ないであろうことを予感させていたが、〈第 12 曲〉において、それは警告に変わっている。彼らの逢引きがいかに危険なものであるかは、「私たちを即座に離れさせることのできる守衛」や「私たちの血をすする準備のできた白い砂」という言葉から明らかにされる。そのおどろおどろしさが、かえってその危険を冒してまでも会わずにはいられない愛の熱気を伝えている。

[楽曲分析と演奏解釈]

a. 歌唱旋律の下行傾向

歌唱旋律を特徴づけるものとして注目されるのは、順次的に下行していく傾向が強いという点である。すでに冒頭からその性格は色濃く表れており、テキスト中の「私たち」が、彼らの存在をそっと潜めている様子と、近く彼らの関係が崩落していく予感を醸しだしている。

譜例 41 : T.5~



譜例の部分では、完全なクロマティックではないが明らかな右下がりが見て取れる。同じような方向性は、第 12 小節から第 14 小節や、第 24 小節から 26 小節の最後のフレーズでも見られる。

b. 和音構成の音程

ピアノ声部を特徴づける手法として、まず挙げられるのが和音である。右手で奏でられる 3 つの音は、ほとんどが根音と第 5 音で 7 度音程を形成している。4 度+4 度の 7 度であれば、〈第 3 曲〉や〈第 9 曲〉、〈第 10 曲〉などでも頻繁に使用されていることは既に指摘したが、〈第 12 曲〉ではそれ以外に 3 度を含む 7 度が多用され、終わりの部分では特にその特徴が現れている。第 24~25 小節においては、長 7 度の中に長 3 度が含まれる和音になっているが、第 26 から 27 小節目では長 7 度のなかに短 3 度が含まれる和音に変えられている。ぶつかる音の中においても、長 3 度が含まれる方の和音はまだ明るさが混じっているが、短 3 度が含まれる方の響きは不気味で痛々しく救いが無い印象を与えている。シェーンベルクは、和音構成における響きの色の变化も入念に選んでいたことが、こういったところから垣間見ることができる。

c. リズム型の反復と揺れの形

〈第 12 曲〉では、歌唱旋律におけるテーマの提示と再現といった事象は見られない。その代わりに、例えば歌唱声部の第 7 小節や第 8 小節のような小さなリズム型の反復が随所に見られる。第 9 小節では拍頭が休符またはタイになる 16 分音符の音形が 2 回重ねられ、原詩 2 行目の “unsre schläfen unsre hände “ という並列を活かした反復となっている。同様のリズム型はピアノパートでも現われる。(第 17~18 小節、第 25~26 小節)

冒頭ですぐに現われる 16 分音符のリズム型は、同時に半音の揺れの形でもある。その「揺れ」は、テキストの穏やかに寄り添いたい思いとは裏腹に、不安と恐怖が心と脳に忍び込んでくるような「心の揺れ」の描写にもなっている。「動きを持った表現で」と曲頭で示されて

いること、この音型に度々テヌートやクレシェンド、デクレッシェンドが書き加えられていることから、この音形は音価どおり淡々と演奏することは避けられるべきである。前半ではピアノ右手の比較的高い音域で奏されていたが、第 16 小節からの中間部ではピアノ左手の低い音域に移されている。それによって、彼らの頭から拭うことのできない脅迫観念を掻き立てている。第 17 小節からの部分では「表情豊かに」の指示が与えられており、この旋律がある程度主張されるべきことを示している。筆者の見解では、前半部分の同じ音型とは明らかに区別し、固めに緊張感をもって演奏するとよいと考えている。ちょうどピアノがこの音型を弾いている時には、歌唱声部は長い音価を演奏するようになっていることから、不安で心拍が上がるような演奏効果を狙っていると思われる。

同様の音型は終結部でも見られる。まず第 24 小節では、テキストの「町の前の白い砂が、私たちの温かい血をすする準備ができているということを考えるな」に当てられて、したたる血の表現となるように、2 倍の音価で現われる。第 25～26 小節では音量も弱く、非常に低い音域に持っていくことで、おぞましきだけでなく一種の諦めをも感じさせる。

このような詩のコンテクストを如実に表すリズムの使用方法は、歌唱部を見ても明らかである。「考えるな」の内容を語る第 16 小節以降は、大事な言葉だけは長い音価が与えられるが、それ以外は早口で畳み掛けるような手法を取っている。不安や恐怖を感じたときに、あるいは人に言ってはいけないことを話すときに、人は自然と早口になってしまったり、不安のあまり取り乱してしまったりする。この中間部は、そのような人間の心理をよく表しており、鬼気迫った言葉の運びを意識したいものである。一転して、第 23 小節からは *ppp* で歌われる。4 つ並べられた「考えるな」の内容に対して、この 4 つ目だけが趣を異にしていることは、もはやこの不安と恐怖からは逃れようがないのだという結果を示しているのではないだろうか。

〈第 13 曲〉

Du lehnest wider eine silberweide	a	お前は岸辺の銀の柳に向かってもたれる
Am ufer • mit des fächers starren spitzen	b	固い扇のとがった先端で
Umschirmest du das haupt dir wie mit blitzten	b	おまえは頭を保護する 電光のように
Und rollst als ob du spieltest dein geschmeide.	a	そしておまえは戯れるかのように装身具を転がす。
Ich bin im boot das laubgewölbe wahren	c	私は小舟に乗り葉の天井を保つ
In das ich dich vergeblich lud zu steigen..	d	その中で私は お前に乗るように言ってみたが無駄だった
Die weiden seh ich die sich tiefer neigen	d	深く傾く柳を私は見る
Und blumen die verstreut im wasser fahren.	c	そして花々は水の中に散って行く。

[詩の分析]

詩行はまたも 8 行 1 節からなり、5 揚格のヤンブスとなっている。脚韻は古典的な「abbacdde」の抱擁韻となっている。この詩の中で用いられている言葉は、これまでの詩と関係性を持たせているように感じられる。例えば「先のとがった扇」は、ゲオルゲ原詩の第 2 詩で「私に傾けられたシュロの葉の扇」を見たときに「魂の変化が起きた」となっている。彼をこのオリエントの空想世界に誘ったのがこの「葉」であったように、彼女の持つ扇がまた、彼をこの世界から去らせるのを示唆しているのではないだろうか。また、彼女が弄る装飾品は、「準備」(第 9 詩)のなかで、「王」が「女」にすべて与えたものではなかったか。第 5 行の「葉の天井」は、原詩の第 11 詩、シェーンベルクの〈第 1 曲〉の「葉が密に茂る保護のもとで」を思い浮かべることが出来る。⁸⁵花は散り落ち、柳は深く傾くことから、彼に迫る終末を予見している。

[楽曲分析と演奏解釈]

a. 和音構造

〈第 13 曲〉においても、〈第 12 曲〉で挙げた「3 度を含む 7 度」の和音構造が如実に表れている。第 1 小節から第 3 小節、第 6 から第 7 小節、そして曲の終わりの部分の和音がすべて同じ響きで構成されており、 as^1-c^2 、 g^2-h^2 がそれぞれ長 3 度を形成し、As 音と G 音、C

⁸⁵ 付録：対訳と本論 3.3. の詩の概略を参照。

音と H 音がそれぞれ長 7 度を形成している。

譜例 42 : 冒頭 (T.1) と末尾 (T.13)

The image shows two musical staves. The left staff is the beginning (T.1) and the right staff is the end (T.13). Both are in 3/4 time. The left staff has a treble clef and a bass clef. The right staff has a treble clef and a bass clef. The music features complex harmonic structures with triplets and dynamic markings like 'p'.

第 8 小節からは 4 度和音と、3 度が含まれる 7 度とが交互に使い分けられている。このような和音構造の使用について、ヒルスブルナーは「これが調性の和声法に匹敵する、無調の中に共有される確実な調和した響きと言えるのではないか」⁸⁶と述べている。確かに、全曲を通してみても多くの場面において 4 度和音を抛り所にしており、それが調性和声のどの和音からも同等に離れていることに由来すると考えられる。シェーンベルクはここに一つの可能性を見だし、4 度和音のあらゆる響きをこの《架空庭園の書》で試み、3 度を含む 7 度や、既存の和音を交えながら作曲を進めてきた。しかし音高を変えても響きが似かよってしまう点、調性和声に変わるシステムという秩序面においてはまだ脆弱であるという限界もそこに感じていたように思われる。

b. 〈第 12 曲〉と共通する旋律

ピアノパートには、もう一つ興味深い点がある。後奏部分ではピアノ左手では 4 度の集積による 7 度の和音が鳴るが、右手の cis^2-a^1 の音は〈第 12 曲〉の歌唱声部第 24 小節と同じである。〈第 12 曲〉での該当部分の内容は、自分たちの終わりを予感し、不安も憤りも通り越して達観してしまった部分である。そこで表現された終末感がここで再び聴かれることで、登場人物のふたりの関係と、このツィクルスそのものの終焉も近いことを感じさせる。

⁸⁶ Hirsbrunner, *ibid*, S.213.

譜例 43 : 〈第 12 曲〉 T.24



譜例 44 : 〈第 13 曲〉 T.12-13 ピアノ右手



c. 拍節と演奏上の考慮点

演奏に際して、ここでは4分の3拍子の指示が与えられているが、この拍はほとんど意味をなさないと言ってよいだろう。3連音と通常の拍が入り混じり、拍節感を聴き取ることはほとんど不可能である。歌唱は、疲れた人の話し声のようなトーンとスピードで、ほとんど言葉のイントネーションに従っていることから、〈第 13 曲〉は最もデクラメーションを強化した曲といえる。歌唱音程も大きな跳躍は避けられ、強い表現は一切ない。

しかし、この曲にあっては、殊にピッチが取りにくくなっており習得が非常に困難であることも指摘できる。冒頭フレーズと、そのヴァリエーションである第 10 小節からのフレーズでは、ピアノにガイドとなる G 音があるのでまだ良いが、半音と全音が慣れない順序で続くために、ここでは正確な音程幅で動けることが重要なポイントとなる。それは他の曲でも言えることだが、ピアノパートに歌唱声部の歌いだしの音がない場合、さらには不協和の音をぶつけていかなければならない場合は、演奏の難易度が上がる。例えば、第 8 小節の 3 拍目の“in”の A 音は、そのすぐ前にピアノでは Ais 音が鳴るために、自ら不協和の世界へ入らねばならない。こういった場合には、ケーリガンが言うような前の音を記憶しておく方法⁸⁷で、ピアノの Gis 音から半音高く入るか、直前の Ais 音から半音低く入るか、または歌唱声部の前の音からの音程幅で覚えるほかないのである。一般的な調性音楽の歌曲の場合には、ピアノ声部が入ることで和音に支えられ、圧倒的に歌いやすくなるのが常だが、無調の場合にはその反対になることも多く、歌唱声部だけならば演奏できるものが、ピアノが加わった瞬間に分からなくなってしまうという現象もよく起こる。それゆえ、ケーリガンがその論文の随

⁸⁷ Kerrigan, *ibid.*, p.57.

所で勤めるように、まずはピアノなしで丁寧にさらい、そのあとでピアノの主要な和音とどのようにぶつかるのかを丁寧に合わせたあと、奏者二人がどちらもその旋律のつながりとぶつかり方を認識した後ではじめて、楽譜通りに合わせるべきだという意見は、理にかなっていると思われる。

d. 異名同音とその意図

本論「4.2.4.異名同音の問題」でも触れたが、〈第 13 曲〉の記譜上の疑問点をあげておきたい。第 8 小節の歌唱声部では、シャープで書かなくても良いはずの F 音を敢えて Eis で記したり (Wahren)、第 9 小節 1 拍目では Fis 音でも実際は同じ音である Ges 音を用いたり (vergeblich) している。この 2 か所であれば、歌唱声部とピアノパートで同時的に、それぞれ Eis 音と E 音、Ges 音と Gis 音というように、同じ音高に見せかけて、異なる音を記譜したと考えることもできるが、第 9 小節の Fis 音 (steigen) では説明がつかなくなってしまう。この部分に関しては、おそらくピアノ声部にある 16 分音符の fis¹-d¹の動きに対して、歌唱声部も d¹-fis¹の進行にしたのではないか。しかし、シェーンベルクはこういった細部にこだわる性質であると知られているため、なぜこのシャープにしたのか、あるいはフラットにしたのかというのは、実は彼の意図をくみ取るヒントになるのではないか。その理由づけによっては、音形を重視する、ピアノとのクラスターを意識する、譜面上の見た目の音の並びやフィグールを大事にするなどの示唆が伺われるからである。

〈第 14 曲〉

Sprich nicht immer	絶えず話すな
Von dem laub・	風の略奪にあった
Windes raub・	木の葉について
Vom zerschellen	熟したマルメロの
Reifer quitten・	爆ぜることについて
Von den tritten	年の終わりの
Der vernichter	滅ぼすもの者たちの
Spät im jahr.	歩みについて。
Von dem zittern	嵐のなか
Der libellen	トンボが
In gewittern	震えることについて
Und der lichter	そして燈火の震えについて
Deren flimmer	そのきらめきは
Wandelbar.	うつろいやすい。

[詩の分析]

14行1節からなる〈第14曲〉は、この一連の詩の中で唯一、アフォリズム的なスタイルで書かれている。2揚格のトロヘウス詩行で統一されおり、同じ脚韻が2つずつ計7組(14行)となっているが、その順序に法則性はないようだ。第2、3行目と第8行目、そして最終行では男性終止を用いているが、第2、3行末では中黒「・」が、第8、14行末ではピリオド「。」が置かれることで時間的な「埋め」をしているように思われる。

すべての言葉は晩秋の自然の様子を表していながらも、これまで二人に起こった出来事を暗示している。例えば2行目の「風の略奪にあった木の葉」は、かつて緑に茂っていたもの(第1曲)を思い起こさせ、トンボの震えるさまはかつての二人の震え(第11曲)を思わせる。第12行の「燈火」は、〈第1曲〉において「蠟燭が火をつけた」ものだったが、いまやその光は不安定で弱弱しい印象を与えている。

[楽曲分析と演奏解釈]

a. アフォーリズムに対応した制約された音素材

〈第 14 曲〉はわずか 40 秒ほどしかない、《架空庭園の書》全曲の中で最も前衛的な作品である。警句的な詩の性質を活かして、音素材もすべてが断片的、暗示的で、ヴェーベルンを連想させる作風である。例えば歌詞の冒頭「絶えず話すな」にあたる部分では、ピアノパートは 1 拍目の音を鳴らすのみで、そのあとはテキストの文字どおり一小節間は何も語っていない。「嵐」という言葉に当てられたのは、不協和音の前打のある D 音のみであるし（第 8 小節）、「燈火」には $d^2-a^2-e^3$ の和音ひとつがスフォルツアンド・ピアノシシモで響くのみである。曲中で強い音が求められるのは、この「燈火」に当てられた一瞬のみで、「うつろいやすい」では *pppp* に衰退し、この光の持続性のなさ、弱まるさまが示唆されている。「トンボが震える」の部分にあたるピアノパートは、「地震計のような⁸⁸」音型がアルペジオで 3 回繰り返される。

b. 音画としての記譜

記譜の方法に関しても興味深い点がある。下に示した第 3 小節からの譜例は、歌詞の「熟したマルメロの爆ぜることについて」に該当する部分である。ここでのピアノパートは、右手左手ともにへ音記号で書かれているにも関わらず、敢えて譜表下部と上部に音を分散させて、熟したマルメロが地に落ちる様を描いていると解釈するのが妥当である。また *d-dis* の進行が単音なのに対し、そのあとの *g/h* が和音となることで、地に落ちて実が爆ぜるような雰囲気を出している。以上のような点から、この曲においては音楽が逐語的に表現されていると考えてよいだろう。

譜例 45 : T.4~

raub; vom Zer-schel - len rei-fer Quit - ten, von den Trit - ten der Ver -
sons et la chu - te des fruits pâ - les, et le pas des durs fau -

⁸⁸ Hirsbrunner , S.214.

c. 歌唱声部における拍節感

歌唱声部に関して、旋律が半音階的に下行していくことについては既に述べたが⁸⁹、歌唱旋律のリズムとフレージングの面でも特徴が見られる。第7～8小節間の小節線を除いて、残りのフレーズはすべて小節線をまたいでおり、拍子は便宜上のものだと理解される。歌唱においては、スラーの付記されたフレーズごとに畳み掛けて歌われるべきで、基礎リズムは根底にあるものの、6/8の拍子感を演奏上で出す必要はないと筆者は考えている。ほぼすべての小節の1拍目には言葉の強格がきちんと置かれているため、基礎リズムは自然と刻まれていくが、例えば第4小節から第5小節での同じリズム形の反復部分や、第7小節から第8小節での16分4連の反復は、リズム形をクリアに出していく必要があると考える。

d. ピアノパートと歌唱声部のコントラストと留意点

ピアノ声部には「ペダルなしで」と指示が付けられ、粒だった演奏が求められていることが見て取れるが、反対に歌唱声部には「とてもレガートに」と指示されている。ここで求められるレガートは、べったりと音をつなぐのではなく、的確なフレージングと、ピアノと同じような表現にならないことを意図していると思われる。レガートを意識するあまりに、付点が緩くなったりしては、リズム形が台無しになってしまうので注意が必要だ。ピアノパートは先に述べたように、逐語的な表現が多いために、それぞれの言葉の意味に沿った音の質や表現（密度、響きの透明度、打鍵のスピード等）が重要になってくるだろう。

⁸⁹ 本論 4.3.2. (p.70) 参照。

〈第 15 曲〉

Wir bevölkerten die abend-düstern	a	私たちは夕日の暗い園亭や
Lauben • lichten tempel • pfad und beet	B	明るい神殿 小径や花壇にいた
Freudig – sie mit lächeln ich mit flüstern –	a	楽しげな 彼女は微笑み、私はささやいて
Nun ist wahr dass sie für immer geht.	B	今や彼女が永遠に行くことは真実だ
Hohe blumen blassen oder brechen •	c	高い花々は色褪せるか折れる
Es erblasst und bricht der weiher glas	D	池の水面は青ざめ 砕け
Und ich trete fehl im morschen gras •	D	そして私は朽ちた草地の中で足をとられる
Palmen mit den spitzen fingern stechen.	c	そして先のとがった指でシュロの葉は刺す。
Mürber blätter zischendes gewühl	E	音を立てながらうごめくもろくなった葉を
Jagen ruckweis unsichtbare hände	f	目に見えぬ手がぐいぐい追いやる
Draussen um des edens fahle wände.	f	外で エデンの園の色褪せた壁のまわりを
Die nacht ist überwölkt und schwül.	E	夜は曇り、むせかえるようだ。

[詩の分析]

「セミラミスの歌」の最後に置かれたこの詩は、12行と今までよりも行数が多くなっている。韻律は基本的には5揚格のトロヘウス詩行であるが、最終行のみが4揚格のヤンプスと変化している。この詩節では、事細かに二人の思い出を物語るキーワード（必ずしも同じ単語ではないが）が並べられ、この詩を読む者、聴く者にこれまでの道のりを思い起こさせる効果を生み出している。いくつかの例を以下に挙げた。

・ 園丁（「屋根のある」「木陰の」の意もある）...第1曲（Unterm Schutz von dichten Blättergründen）

・ 明るい神殿...第2曲（Halle）

・ 小道...第5曲（Pfade）

・ 花壇...第10曲（Beet）

・ 池の水面...第2曲（Teiche）

・ 草地...第2曲（Blütenwiesen）、

・ シュロ...ゲオルゲ原詩第1詩（「最初のシュロを見たときに…魂の変化が生じた」）

このような関連から分かるように、〈第 15 曲〉のテキストは今や楽園を去る一人の男の走馬灯とも言えるものなのである。11 行目に、この詩で初めて「エデン Eden」という言葉が用いられ、私たちが詩を通して空想の中で見てきた景色が、楽園エデンであったと認識される。しかし、彼も楽園を追放されたイヴ然り、禁断の実ならぬ禁断の愛によってこの地を去らねばならなくなったのである。輝いていた水面は青ざめ、愛を語った草地は朽ち、彼をかつて温かく迎え入れた棕櫚は、今では彼を突き刺し、追い出そうとしている。しかし言葉でそのように表現されているものが、実際のこととは限らない。これは彼の目に映る庭園の姿を現しており、つまり彼の心を映しているとも言えるのである。すべての事柄は〈第 14 曲〉と同様に直接的には語られない。しかし、例えば第 9～10 行目のような「見えない手（実際は風によってであろうが）でもろくなった葉が外へ吹き流されて行く様」を見たときに、彼もまた、見えない手（神あるいは運命といったもの）によって、外へ出ていくほかないことが示される。このように、書かれている言葉には、常に二重の意味合いがあることは心に留め置きたい。

もうひとつ注目すべき点は、行末の終止形が男女交互に現われるということである。この詩においてすべての行は連なっているが、プンクトのある位置で句切れがある。第 1～4 行では男女交互の交叉韻、第 5～8 行では抱擁韻で女性終止が男性終止を挟むかたちに、第 9～12 行では同じく抱擁韻が用いられているが男性終止が女性終止を挟むかたちとなっている。実際に離れることになってしまったにもかかわらず、彼の心がまだそこに執着しているかのようである。

最後の行だけは、妙に現実的で、それまでの部分とは趣を異にするとと思われる。過去のことにとらわれて、悲観的にしか現実を見られない詩的自我が、その思いを背負いつつも事実を受け止め、遠くを見て一步を踏み出すような気概を感じるのである。その姿は、罪を背負って生きる僧を彷彿とさせ、^{なま}生の人間から聖的な変容を遂げたようにも感じられる。

[楽曲分析と演奏解釈]

a. 懐古的な性格

〈第 15 曲〉は全曲の中でもっとも長く、51 小節から成る。そのうち前奏に 12 小節、後奏に 17 小節も割いていることは、特異点である。まず前奏では、〈第 14 曲〉のような前衛的なスタイルから再び慣例的なものに戻っている。左手で鳴る和音は、短 3 度と完全 5 度が

多用され、並行5度が連続する。第3音のない完全5度に由来する空虚さと、寂しげな短3度、そして2度でぶつかる痛みをすべて織り交ぜたような響きとする。右手の旋律は独立して懐かしげな3度と2度が中心となったメロディーが奏でられる。時折、第6小節や、第8小節で、調性和声的な3和音が鳴り響くことが、なおさら懐古的な性格を強めている。また第1小節や第4小節をはじめとする付点のリズムは印象的である。

歌唱旋律はところどころに3連音を用いながらデクラメーションを強化しているが、この曲については詩の内容をピアノパートのリズムや響きで、よりの確に表現していると思われる。例えば、第18小節アフタクトの「今や真実だ」に当たる部分では急にH-durの明るい響きがし、そして次の小節ではすぐに消滅してしまうだけに、なおさら良き日が過ぎ去った現実の暗さを映し出している。またあとに続く第19小節のピアノの6連音は、まるでイリュージョンのように、過去の世界が現実だったのかさえ分からなくなるような効果を生んでいる。

第24小節からのピアノ右手は「シュロ」を表象していると考えられ、とりわけ興味深いのは、「シュロが突き刺す」というテキストにあたる場所で、右手すべての音符に山形のアクセント記号を付け加えていることである。それによって、第24小節から持続されるスタッカートのとげ立った表現から、更に鋭いものになり、また同時に楽譜の見ためもとげとげしくなっている。

b. 〈第1曲〉との類似性

私見ではあるが、〈第15曲〉はどことなく〈第1曲〉と似ている。例えば、〈第1曲〉の冒頭でモチーフとなっていたfis-d-fの進行の音程幅は、〈第15曲〉曲頭4拍目から第2小節1拍目のd^b-b^b-cis^bのそれと同じである。類似点は歌唱旋律が始まってからも見受けられる。

譜例 46 : 〈第 15 曲〉 T.13～

Wir be - völ - ker - ten die a - bend - dü - stern Lau - ben, lich - ten Tem - pel, Pfad - und Beet freu - dig -

The score is in 4/8 + 3/8 time. It features a vocal line with lyrics. The first measure has a rest followed by a dotted quarter note. The second measure has a dotted quarter note. The third measure has a quarter note. The fourth measure has a quarter note. The fifth measure has a quarter note. The sixth measure has a quarter note. The seventh measure has a quarter note. The eighth measure has a quarter note. The ninth measure has a quarter note. The tenth measure has a quarter note. The eleventh measure has a quarter note. The twelfth measure has a quarter note. The thirteenth measure has a quarter note. The fourteenth measure has a quarter note. The fifteenth measure has a quarter note. The sixteenth measure has a quarter note. The seventeenth measure has a quarter note. The eighteenth measure has a quarter note. The nineteenth measure has a quarter note. The twentieth measure has a quarter note. The twenty-first measure has a quarter note. The twenty-second measure has a quarter note. The twenty-third measure has a quarter note. The twenty-fourth measure has a quarter note. The twenty-fifth measure has a quarter note. The twenty-sixth measure has a quarter note. The twenty-seventh measure has a quarter note. The twenty-eighth measure has a quarter note. The twenty-ninth measure has a quarter note. The thirtieth measure has a quarter note. The thirty-first measure has a quarter note. The thirty-second measure has a quarter note. The thirty-third measure has a quarter note. The thirty-fourth measure has a quarter note. The thirty-fifth measure has a quarter note. The thirty-sixth measure has a quarter note. The thirty-seventh measure has a quarter note. The thirty-eighth measure has a quarter note. The thirty-ninth measure has a quarter note. The fortieth measure has a quarter note. The forty-first measure has a quarter note. The forty-second measure has a quarter note. The forty-third measure has a quarter note. The forty-fourth measure has a quarter note. The forty-fifth measure has a quarter note. The forty-sixth measure has a quarter note. The forty-seventh measure has a quarter note. The forty-eighth measure has a quarter note. The forty-ninth measure has a quarter note. The fiftieth measure has a quarter note. The fifty-first measure has a quarter note. The fifty-second measure has a quarter note. The fifty-third measure has a quarter note. The fifty-fourth measure has a quarter note. The fifty-fifth measure has a quarter note. The fifty-sixth measure has a quarter note. The fifty-seventh measure has a quarter note. The fifty-eighth measure has a quarter note. The fifty-ninth measure has a quarter note. The sixtieth measure has a quarter note. The sixty-first measure has a quarter note. The sixty-second measure has a quarter note. The sixty-third measure has a quarter note. The sixty-fourth measure has a quarter note. The sixty-fifth measure has a quarter note. The sixty-sixth measure has a quarter note. The sixty-seventh measure has a quarter note. The sixty-eighth measure has a quarter note. The sixty-ninth measure has a quarter note. The seventieth measure has a quarter note. The seventy-first measure has a quarter note. The seventy-second measure has a quarter note. The seventy-third measure has a quarter note. The seventy-fourth measure has a quarter note. The seventy-fifth measure has a quarter note. The seventy-sixth measure has a quarter note. The seventy-seventh measure has a quarter note. The seventy-eighth measure has a quarter note. The seventy-ninth measure has a quarter note. The eightieth measure has a quarter note. The eighty-first measure has a quarter note. The eighty-second measure has a quarter note. The eighty-third measure has a quarter note. The eighty-fourth measure has a quarter note. The eighty-fifth measure has a quarter note. The eighty-sixth measure has a quarter note. The eighty-seventh measure has a quarter note. The eighty-eighth measure has a quarter note. The eighty-ninth measure has a quarter note. The ninetieth measure has a quarter note. The ninety-first measure has a quarter note. The ninety-second measure has a quarter note. The ninety-third measure has a quarter note. The ninety-fourth measure has a quarter note. The ninety-fifth measure has a quarter note. The ninety-sixth measure has a quarter note. The ninety-seventh measure has a quarter note. The ninety-eighth measure has a quarter note. The ninety-ninth measure has a quarter note. The hundredth measure has a quarter note.

譜例 47 : 〈第 1 曲〉 T.8～

Un - tern Schutz von dich - ten Blät - ter - grün - den, wo von Ster - nen fei - ne Flok - ken

The score is in 4/4d time. It features a vocal line with lyrics. The first measure has a quarter note. The second measure has a quarter note. The third measure has a quarter note. The fourth measure has a quarter note. The fifth measure has a quarter note. The sixth measure has a quarter note. The seventh measure has a quarter note. The eighth measure has a quarter note. The ninth measure has a quarter note. The tenth measure has a quarter note. The eleventh measure has a quarter note. The twelfth measure has a quarter note. The thirteenth measure has a quarter note. The fourteenth measure has a quarter note. The fifteenth measure has a quarter note. The sixteenth measure has a quarter note. The seventeenth measure has a quarter note. The eighteenth measure has a quarter note. The nineteenth measure has a quarter note. The twentieth measure has a quarter note. The twenty-first measure has a quarter note. The twenty-second measure has a quarter note. The twenty-third measure has a quarter note. The twenty-fourth measure has a quarter note. The twenty-fifth measure has a quarter note. The twenty-sixth measure has a quarter note. The twenty-seventh measure has a quarter note. The twenty-eighth measure has a quarter note. The twenty-ninth measure has a quarter note. The thirtieth measure has a quarter note. The thirty-first measure has a quarter note. The thirty-second measure has a quarter note. The thirty-third measure has a quarter note. The thirty-fourth measure has a quarter note. The thirty-fifth measure has a quarter note. The thirty-sixth measure has a quarter note. The thirty-seventh measure has a quarter note. The thirty-eighth measure has a quarter note. The thirty-ninth measure has a quarter note. The fortieth measure has a quarter note. The forty-first measure has a quarter note. The forty-second measure has a quarter note. The forty-third measure has a quarter note. The forty-fourth measure has a quarter note. The forty-fifth measure has a quarter note. The forty-sixth measure has a quarter note. The forty-seventh measure has a quarter note. The forty-eighth measure has a quarter note. The forty-ninth measure has a quarter note. The fiftieth measure has a quarter note. The fifty-first measure has a quarter note. The fifty-second measure has a quarter note. The fifty-third measure has a quarter note. The fifty-fourth measure has a quarter note. The fifty-fifth measure has a quarter note. The fifty-sixth measure has a quarter note. The fifty-seventh measure has a quarter note. The fifty-eighth measure has a quarter note. The fifty-ninth measure has a quarter note. The sixtieth measure has a quarter note. The sixty-first measure has a quarter note. The sixty-second measure has a quarter note. The sixty-third measure has a quarter note. The sixty-fourth measure has a quarter note. The sixty-fifth measure has a quarter note. The sixty-sixth measure has a quarter note. The sixty-seventh measure has a quarter note. The sixty-eighth measure has a quarter note. The sixty-ninth measure has a quarter note. The seventieth measure has a quarter note. The seventy-first measure has a quarter note. The seventy-second measure has a quarter note. The seventy-third measure has a quarter note. The seventy-fourth measure has a quarter note. The seventy-fifth measure has a quarter note. The seventy-sixth measure has a quarter note. The seventy-seventh measure has a quarter note. The seventy-eighth measure has a quarter note. The seventy-ninth measure has a quarter note. The eightieth measure has a quarter note. The eighty-first measure has a quarter note. The eighty-second measure has a quarter note. The eighty-third measure has a quarter note. The eighty-fourth measure has a quarter note. The eighty-fifth measure has a quarter note. The eighty-sixth measure has a quarter note. The eighty-seventh measure has a quarter note. The eighty-eighth measure has a quarter note. The eighty-ninth measure has a quarter note. The ninetieth measure has a quarter note. The ninety-first measure has a quarter note. The ninety-second measure has a quarter note. The ninety-third measure has a quarter note. The ninety-fourth measure has a quarter note. The ninety-fifth measure has a quarter note. The ninety-sixth measure has a quarter note. The ninety-seventh measure has a quarter note. The ninety-eighth measure has a quarter note. The ninety-ninth measure has a quarter note. The hundredth measure has a quarter note.

歌唱旋律冒頭を比較すると、まず歌いだしのリズムに類似点がある。拍子は〈第 15 曲〉では 4/8+3/8、〈第 1 曲〉では 4/4d であるが、一拍目に休符があることも共通し、歌いだしの 1 小節は音価がちょうど〈第 1 曲〉の半分となっている。付点のリズムは音の長さはちょうど倍とはならないものの、付点のリズムに続いて 2 音あることは同じである。更に、そのあとに続く c'·d'·h·a' の音形に関してはリズムは異なっているものの、まったく同じ音を採用している。このような類似点は、偶然とは考えにくく、同じリズム形や、同じ音程の進行などに共通点を持たせることで、ツィクルスの始まりと終わりという構成力を強化したものである。

5.2. 分析から演奏解釈への視点

本論の第4章と第5章(5.1.)で試みた個々の分析からは、シェーンベルクが構造の拠り所として用いた

モチーフや音形の反復、和音構造、またテキストの内容や状況を音色や響き、あるいは音画的な書法で、さらにはデクラメーションと歌唱の効果を最大限に活用した旋律線など、大小様々な特徴が見られた。それらの特徴に対して、どのように演奏に関連付けるかは個々に挙げてきたが、《架空庭園の書》全曲を演奏する場合に、演奏者(解釈者)と聴者に共有しうる理解を目指した演奏解釈の視点は、以下の点に集約されると思われる。

5.2.1. モチーフまたは音型

楽曲分析から取り出されたモチーフや、ある音型の反復といった有機的關係は、意識的に演奏で際立たせることが可能であると思われる。この演奏操作によって、音楽の構成要素が浮き彫りになり、旋律や和声という拠り所を持たない無調の音楽の世界に、ランドマークを設定することができる。しかし、それがはたしてシェーンベルクが意図したものかどうかは判断が難しい。例えば、冒頭の旋律モチーフが再現される際、異なった和声を与えられている場合には、同じ旋律素材を使用しているが、それが分からないように組み込んでいるのか、違った文脈のなかにも同じ旋律があるのを聴き取ってもらいたいのかは分からない。しかし、当然演奏者はその細部を知っておく必要があるだろうし、その上で、演奏において強調するのか、あるいは埋没させるのかを取捨選択していかねばならないのである。筆者の立場は、本論の5.1.において少なからず主張してきたが、ここで今一度整理しておきたい。

モチーフや音形は、その場所の解釈や進行の条件によって、常に聞こえる(その部分を主張する)必要があるかないかを選ぶ必要がある。無意識のうちに演奏してしまうことは、外国語を意味も分からずにカタカナ表記されたように話すことと同じであるため、避けられるべきである。先行研究や本論におけるこれまでの分析を通して、《架空庭園の書》の主要な音楽的構成要素は、次の3つに分けて考えると良いのではないか。

a. 聞こえたほうが良い場合

b. 聞こえないほうがよい場合

c. 演奏化するのが難しい場合

この先はむしろ演奏者の解釈次第で変わってくるに違いないが、現段階で筆者は、細部が見えるような演奏を目指したいと考えている。細部を強調しすぎて、流れや文脈を損なうことは意図していないが、言葉によってそれをつなぎとめることはできるだろう。例えば、冒頭モチーフがうまく再現できれば、J. S. バッハの合唱作品などで各声部のメリスマが重なり合ったところから、主題が還ってきたときの感動のようなものを、この短い一曲一曲でも生み出すことができるのではないかと考えている。

4.3.2. で挙げた「半音階的な旋律」や「指向性をもった旋律」に対しても、筆者はその傾向を押し出していく必要があると考えている。〈第14曲〉の例に見たように、半音階下行の長い線は、そのまま詩のコンテキストと結びついているからである。それはテキストを通して詩の内容を伝えることとは別の次元で聴き手に働きかけるものとなりうる。

しかし、譜面上での「見た目」のために操作されている点は、演奏によってその表記の違いを示すことが困難であると思われる。すなわち、「異名同音」によって音型や音程を意識させたり、ひとまとまりの音群を、音符で描いた絵のように、あるいはアウゲンムジークのようにピアノの右手と左手に配置したりしたこと（第14曲）である。私見では、このような記譜上の操作は、シェーンベルクの構造上の意図によるものである。なぜなら旋律や和声を抛り所としない楽曲にとって、構造は秩序をもたらす要だからである。ただ、直接的には演奏に関与しないとしても、演奏者の思考の転換をもたらすという点ではないがしろにはできない。それによって、例えばただ譜面に書いてある和音を弾き鳴らすのではなく、4度を意識的に響かせることもでき、音形を活かすような奏法・歌唱法も可能だからである。ケーリガンの指摘するような、「異名同音」は異なった音色で演奏し差別化すべきだという解釈⁹⁰もその一例である。

⁹⁰ Kerrigan, *ibid.*, p.57.

5.2.2. 言葉と音楽の関係

ここまでの分析を通して、無調の音楽では、例えばシューベルトやシューマンの歌曲で行われているような、歌唱声部とピアノ声部が協力し合って詩の世界を表現する、というものは少し異なっていると理解された。伝統的な調性のある歌曲であれば、その詩の雰囲気有助長するような和声付けが行われることで、情感が生まれ、歌詞の内容に連動した表現ができると考えられるが、シェーンベルクの《架空庭園の書》においては、歌唱声部とピアノ声部は、常に連動しているわけではないと思われるのである。歌唱声部は、覚えられるような旋律が少ないかわりに、デクラメーションが強化され、言葉の陰影がそのまま音になった印象である。言葉が持つニュアンスとエネルギーをそのまま音楽に持ち込むことができるということが、この楽曲の魅力のひとつであろう。

一方、ピアノパートは、歌を支える「伴奏」であることを止め、時に主体として音で言葉を語っている。ピアノの語る言葉は、「詩」という形式を纏った感情ではなく、心そのものから発せられる本質的な言葉である。古典的なドイツ歌曲に見られるような情景描写のための表現が用いられることもあり、形式においてはモチーフの変奏や、対位法的な手法で伝統を基盤としながらも、響きの面では既存の概念を覆している。かつては、古典的なドイツ歌曲にしても、近代以前の詩にしても、人間の感情や神の賛美、伝説など、そこで語られることは、しばしば美化されたものであり、現実そのものを表現することが良しとされていなかったように思われる。しかし近代以降、市民社会や産業革命といった大きな転換を経て、フロイトの心理学に代表されるような新しい分野や考え方が普及していくなかで、絵画や建築の分野はもちろん、詩の分野でも人の心の様々な面を描くようなものが生まれた。「架空庭園」という一つの形象のなかに置かれることで、オブラートに包まれてはいるが、その中で語られる主人公の男の感情は現代の多くの人も持ち合わせる感情である。すなわち、恋、喜び、挫折、苦悩、恐れ、憤り、悲しみ、そういった人間の持つ様々な感情がこの物語の中に組み込まれ、その人間の心の様を鋭い切り口で表現したのがこの作品なのである。

詩に音楽が付けられることで生まれた歌曲は、「言葉」によって支えられている部分が大きいことは言うまでもない。この作品においてはどちらが優位と言うことはできないほど、

その重要度は拮抗しているが、言葉が聞こえなければその意味を伝えることはできないのである。特に、これまでの分析から細部がこの楽曲を導くものであり、場合によっては一つの響きだけでその言葉を表象することもあった。つまり全体でなんとなくその詩の雰囲気になるというものではなく、その「瞬間」が大切なのである。

シェーンベルクのアメリカ時代⁹¹に、《架空庭園の書》の言葉の重要度を示す言説が残されている。1949年、歌手のロゼ・バンプトンがアメリカのラジオ放送で《架空庭園の書》を演奏することになり、彼女がシェーンベルクにアドバイスを求めるために手紙を書いている。⁹²その返信で75歳のシェーンベルクは以下のように述べている。「ところで《架空庭園の書》をオリジナルのドイツ語で歌うのですか？それとも英語ですか？私は英語がいいと思うのです。そうしたら、観客はすべての単語を印刷されたプログラムなどを見ずに理解できますから」。また、「対訳を持っていなければ、カール・エンゲルが作ったものもあるし、あるいはシラキウス大学の助教授のミス ディカ・ニューリンが都合のいいのを提供してくれるかもしれませんよ」と、その実現方法まで提示し、理解しやすい言語での演奏に意欲を見せている。この言説から、シェーンベルクが《架空庭園》の演奏に際して、観客が言葉を聴き取れることを重要視していることが伺える。つまり言葉が分からなければ、この楽曲がより理解しにくいものになってしまうということなのである。

ここで、日本語で《架空庭園の書》を上演するという可能性というのも浮かび上がってくる。周知のように、我が国も数十年前まではオペラが日本語で上演されていたが、現代では、「オペレッタのセリフは日本語、歌は原語」という折衷案はまま見られるが、オペラにしてもリートにしてもほとんど原語での上演が主流となった。よって、日本語で連作歌曲を演奏することは、原語でこそ本物であると思われる時代に逆らうような試みではある。さらに、楽曲に見合った訳を用意し、ドイツ語とは大きく異なるイントネーションを持つ日本語を、ドイツ語のイントネーションに寄せて作られた歌唱旋律に当てはめることができるのか

⁹¹ 1933年（シェーンベルク 59歳）アメリカ亡命以降。

⁹² シェーンベルク・センターのデータベースによる。手紙は筆者訳。

<http://www.schoenberg.at/index.php/de/archiv/briefe>

という問題もある。そのように考えると、独語から英語、あるいは独語から仏語（ユニバーサル版の譜面にはフランス語も記されている）よりも、その壁は厚いように感じられる。

先に述べたように、この楽曲の理解には言葉がまず大切で、さらに言葉と音が即時的に一体感を持つことから、言葉と音が同時に聴かれ理解されなければならない。そこで、筆者は《架空庭園の書》に字幕をつけるという提案をしたい。字幕であれば、歌詞と音楽の時間差も最小限に抑え、演奏プログラムや歌詞対訳に目を落とすことなく鑑賞することができる。つまり、彼の音楽的な内容は、作品そのものや演奏そのもの以外にも、演奏環境を変えることで理解されやすくなると考えられるのである。

5.2.3. ツィクルス性と全体性

全 15 曲の関係、つまりツィクルス性がまず『架空庭園の書』の「セミラミス之歌」部分を使用した点において、テキストレベルで支えられていることは既に検証した。その他の音楽的要素では、全体における第 8 曲を中心としたクライマックスの設定、〈第 1 曲〉と〈第 15 曲〉の前奏的・後奏的な性格、詩の空白と対応させた長い前奏（第 10 曲）、類似した音楽語法の使用などが挙げられる。

その中でもシェーンベルクが秀でていたのは、詩のなかで語られる主人公の感覚が、刻一刻と変化して行く様が、楽曲の構成や音楽そのもので実現したことだと思われる。それは、前奏からだけでも見て取れる。

表 7：各曲の前奏、後奏の小節数

曲	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
前奏の小節数	7	1拍	1音	なし	なし	なし	なし	1拍	6	10	7	5	2音	1	12
後奏の小節数	3	2	4	2	なし	なし	3	2	3	2	1	2	1	3拍	17

図のように頂点の〈第 8 曲〉までは、導入の役割を果たしている〈第 1 曲〉を除いて前奏がほとんどない。また〈第 5 曲〉～〈第 7 曲〉まではピアノの前奏もなく、後奏もないまま

続けて歌われることになる。ピアノの導入なく突然言葉が語られることによって、感情が前面に出た雰囲気や、鬼気迫った状況の緊張感を生み出している。これは〈第8曲〉に向けて高まる主人公の狂気的な愛を表現するための助走となっている。演奏者は、連作歌曲中の曲間が、音楽表現の一部であることを認識し、内容にふさわしい曲間作りを心がけるとよいだろう。何かと何かの間をつなぎ合わせているものは、実はそのもの以上に真実を語ることもあるからである。ゲオルゲの原詩における「空白の意図」もその意味において価値を見いだしていた。例えば、演奏上では、音符に書かれている音と言葉を演奏するだけではニュアンスは生まれないが、音符と音符の間の音のつなぎ方や、言葉を発するスピード等によって、つまり見えない部分によって表現されることも多いということと似ている。そのことを参考にすれば、連作歌曲における曲間は、曲を意味づける重要な時間であるとも言えるのである。

〈第9曲〉以降では急激に曲のテンポが落ちると同時に⁹³、ピアノの前奏が与えられているものが多くなる。ここでは、前半のアクティブな態度とは裏腹に、終末に向かう二人の関係のようなネガティブな様子が強調される。ピアノが先行し、そこにつき従うかのような歌唱声部によって、抗いようのない状況がうまく表現されている。このような楽曲全体を通しての方向付けは、詩のストーリーと、その中の人間の情感を強化するもので、個々の楽曲での詩的世界の現象及び音楽的現象を貫くような全体性を形成している。

もちろん、これまでに見てきたような「モチーフの発展的変奏」や、「4度の集積による和音」、「7度の中に3度を含む和音」や、「和音を水平にも垂直にも使用する」といった手法や構成要素が全曲を通して見られることも、楽曲の全体性と大きく関わっている。マクロの視点では個々の現象が連続したり離れたり、組み合わせられたりしながら次々と起こっているのだが、全体で見ればそれは共通性として認識されるわけである。

音楽的な要素におけるツィクルス性に関しては、2.2.で挙げたブリンクマンの指摘のように⁹⁴、〈第1曲〉と〈第15曲〉には序奏と後奏的な性格が見られた。比較的長い7小節が与

⁹³ 本論 4.2.参照。63 ページ。

⁹⁴ Hermann Danuser (Hg.) . „Musikalische Lyrik “. In: Siegfried Mauser (Hrsg.) *Handbuch der musikalischen Gattungen*, Bd. 8, 2. Laaber 2004. S.65-66.

えられた〈第1曲〉では、曲全体を支配することになる音型 Fis-D-F が提示され、歌唱はきわめて静かに「セミラミスの歌」の導入を語るのみである。〈第15曲〉では〈第1曲〉を連想させるリズムや旋律が配されることで、ベートーヴェンの《遙かなる恋人に寄す》や、シューマンの《女の愛と生涯》で実践された、テーマが巡ってくることによってツィクルス性を強化するという法則に立脚しているものと思われる。また17小節という長い後奏によって、15の詩で語られた物語を回想する時間を与えて、音楽と物語両者の終末感を生み出している。

5.3. 作品解釈から演奏へのモデルケース

5.2.では、音楽分析の過程で見られるシェーンベルクの語法や構造を根拠としつつ、テキストとの関連から解釈できる演奏へのアプローチを例に挙げてきた。しかし、それらが各曲のごく部分的な側面であることも事実である。

ここでは《架空庭園の書》の様々なエッセンスが提示され、これから始まる物語へ誘う〈第1曲〉と、ひと時の愛の成就を象徴的に描いた〈第10曲〉の2曲を取り上げて、1曲全体の中では何を考え、個々の部分で演奏者は解釈をどのように音化しているのかというアイデアや方法を考察してみたいと思う。当然のことながら演奏家は、基本的には音楽やテキストに触れ、学び、解釈したものを演奏によって表現し聴者に提供するもので、その演奏者の表現は、聴者によってまた自由に解釈されうる。そのため、演奏者は逐一その表現のもっともらしい理由づけや、その演奏方法について説明するといったことは、手の内を明かすようで好まれないが、ここでは音楽研究をいかに演奏へつなげることができるかを主眼としているので、あえて、個人的な見解も含めた筆者の場合を言語化してみることにした。

〈第1曲〉

時間軸に沿って順に説明するために、〈第1曲〉を便宜上 [第1小節から第12小節] までと、[第13小節から16小節]、[第17小節から23小節]と区切っている。

[第1小節から12小節]

〈第1曲〉の冒頭に置かれた比較的長い7小節の前奏は、同時にこのサイクルスへの導入ともなっていることから、はじめのモチーフの提示は演奏者の意図を持ったものであるべきだと筆者は考えている。この導入部で聴者の耳を開かせ、この独特な世界へ誘うことができなければ、あとに来る曲が退屈なものになってしまいかねないからである。

ピアノの単旋律から成る冒頭モチーフは **pp** の指示が与えられ、暗闇に小さな光が灯るように、無音の会場にその音画を描かなければならない。ピアノの冒頭は打鍵のスピードを抑えた深く小さい音で、聴者が思わず耳を澄ましてしまう、遠くから聞こえる歌のように奏でてほしい。ピアノの冒頭モチーフでもう一つ意識しておきたい点は、第2小節と、第3小節のように、8分音符から大きく跳躍する音にクレッシェンドが付記されている部

分の捉え方だ。当然1音のなかでクレッシェンドすることはできないので、このクレッシェンドが何を意味するのかは奏者の解釈になるわけである。

譜例 48：〈第1曲〉冒頭

Mäßig (ca 54)*

Gesang

Klavier

pp

pp

sf *r. H.*

pp *sf* *sf* *sf*

Un-tern Schutz von dich-ten
Sous la touffe é - pais - se

筆者の場合には、低い8分音符を、その音価ぎりぎりまで引き延ばす（鍵盤からすぐに指を離さない）ことによってそれが表現できると考えている。第2小節を例に取れば、同じ音量で演奏した場合に、ふつうは8分音符のFis音よりもgis音の方が大きく聞こえるので、必要以上にgis音を強くする必要はない。それよりも、この「跳躍」という音の経過に注意を払えとシェーンベルクが意図しているとするれば、逆に8分音符を工夫するのが良いと考えたのである。そうすることによって、発展的変奏をもたらす重要なモチーフとなる冒頭2小節に、楽譜のようにスラーがかかったひとまとまりになるのである。ちなみに、モチーフの提示であるという性格上、音量は小さくても音はぼやけない方がよい。したがって、冒頭部分でペダルは使用しないか、必要があればきわめて薄く最低限にするのがよい。

歌唱声部冒頭のh音はピアノ前奏に全く予備のない音で、歌曲一般で良く見られるようなピアノの和音に含まれる音から一緒に始めるという性格のものではない。だからこそ、

歌唱のはじまりは低く音量が小さくても、聴き取れるのではないかと思われる。慣れてしまえば h 音を取りにくいということはないが、ピアノバス声部の F 音をガイドとして、減 5 度下の h を取るとより正確に取りやすい。筆者が〔第 13 小節から 16 小節〕の歌唱声部全体で気をつけている点は、歌いすぎずに、朗唱よりで奏することだ。そもそも、この 5 線の下という音域は、ソプラノにとって低い音域である。初演にソプラノを起用した点からも、おそらくこの歌いだしは、実声に近い所、つまり胸声をかなり混ぜた頭声によって行われたと推測できる。その声を用いることは、やはり語りに近い所で歌ってほしいというシェーンベルクの意図の現れであると思われる。8 分音符が中心となって書かれている部分は、言葉のイントネーションに従ったデュナーミクと、多少の伸び縮みをさせる。歌唱声部で言葉が語られる間に、ピアノが詩の未知なる世界の描写を始める。歌唱声部の合いの手に入るピアノを、歌い手は聞き逃さず、そこに流れる基本のテンポ感を共有することが大事である。また、単旋律だったピアノに和音が出てくるところから（第 9 小節～）、遠くから描写された世界にカメラでズームするような、具体性を帯びてくる感覚を筆者は持っている。その距離感をピアノ奏者と歌い手が共有し、音量や子音の表現、声に混ぜる息の量や、ピアノの打鍵スピード等によって表現に奥行きをもたせる必要がある

第 11 小節から 12 小節は音楽が動き出すきっかけを与えている部分といえる。“sachte stimme” の部分にあたる異名同音 gis^1-as^1 部分（譜例 24、p.80 参照）では、筆者はとくにピッチを変えてはいない。そのかわりに “sachte” は 1 つ目の音に重心を置いて、軽やかに長 3 度上行させるが、“stimme” は子音に少し時間をかけてから、「痛みを伝えるかすかな声」というテキストに相応しい若干かぶせ気味の響きを意識して、異名同音の音に変化を加えている。同じ部分のピアノパートには、「表情豊かに」の指示付きの半音下降も見られるので、その半音下行を聴き、それを受けるかたちで第 12 小節の細かな音符へ向かうとよいと思われる。

第 12 小節 2 拍目では、歌唱声部とピアノ同時にリタルダンドの指示があり、さらに歌唱声部では $as^1-a^1-as^1$ の揺らぎにクレッシェンド、デクレッシェンドが付けられることで “leiden künden “ の部分の情感を強調させている。このような、歌唱声部の半音の揺らぎでは、半音を簡単に上行せずに、ややためらいがちに、どこにも角のない曲線で、緊張感を保つことによって表現したい。

〔第 13 小節から 16 小節〕

第 13 小節からの 4 小節は、庭園の噴水と思われる描写にあたる部分で、これを導くのが、流れ出でる水の描写と考えられる第 12 小節四拍目のピアノのパッセージだ。この流れに乗って、歌唱声部は 13 小節を歌い始める。歌唱声部は、リズム的にはテキストのイントネーションに沿っており、引き続きデクラメーションを強化した状態で言葉を語る。その間に、ピアノ左手は滾々と湧き出る水を、粒のそろったタッチで描きつつ、右手では構造的な秩序となっている半音階を持続させる意識で演奏してほしい。

第 14 小節ではピアノ左手がいなくなり、右手の和音の繰り返しのアーティキュレーションが、「大理石の受け皿」に水が跳ねているような印象を与えている。ちょうど歌が伸びている第 14 小節 2 拍目裏と、第 15 小節 1 拍目裏で、ピアノ右手の和音にアクセントが置かれているので、そこが歌の間に顔を出すと、リズム的に面白くなるだけでなく、音楽を先に運んでくれる。加えて、その第 15 小節の 1 拍目裏は、歌唱パートはピアノの合いの手のために、きちんと休符を取る意識もあると良いと思われる。

第 14 小節から 16 小節の終わりまで、筆者は小節線を意識せずに、(拍) 4 1 | 2 3 | 4 1 | 2 3 | 4 1 と、2 拍ずつのまとまりを意識している。なぜならピアノ右手で、第 14 小節 2、3 拍目がシンコペーションになっており、また第 15 小節 4 小節目から第 16 小節の 1 拍目までタイで結ばれ、2 拍目で音が動くからである。こうすることで、言葉も音の進行も、小節という制約から解放されていくような感覚が生まれる。

譜例 49 :

〈第 1 曲〉

T.14-15

The musical score for Example 49, measures 14-15, consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are in German and French. The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp. The right hand plays chords, and the left hand plays a simple bass line. The piece ends with a 'p espress.' marking.

Lyrics:
 - den Strah - len in die Mar - mor - bek - ken spei - 'en, draus die klei - nen
 - ques ou - vrent de som - bres gor - ges ra - yon - nan - tes et la plain - te

終結部となる [第 17 小節から 23 小節] もまた、「流れるように」と指示された水の流れのパッセージによって導かれる。そういえば、この「架空庭園」へ主人公は、水路を通過してやってきて、そして「彼女」と別れる時も小舟に乗って去ってゆく。シェーンベルクに作曲はされなかったが、ゲオルゲの『架空庭園の書』の最後の詩では、主人公は「川の中の声」に惹かれて、川に解けてゆくのである。そう考えると、とめどなく流れる水は、ときに「生」そのものの象徴となり、ときに場面転換を促すものとなり、主要な素材の一

つになっている。シェーンベルクが〈第1曲〉の転換点に水の描写を入れたということも、それと無関係ではないだろう。

譜例 50：〈第1曲〉 T.16～

第17小節の歌唱部は、唐突にオクターヴ以上高い音域を歌わねばならない。しかもその内容は、具体性を欠いた象徴的な内容となっているため、どのようなテンションで臨めばよいのか悩むところである。筆者の解釈では、これから起こる主人公の物語を予感させる事象としての「庭の爆発」⁹⁵と捉えている。そのため、1人称で語られる言葉のような主観性はここでは必要ないだろう。なにか不可思議なものを目にした時、そこから目を離

⁹⁵ ショースキーの用いた表現。カール E. ショースキー『世紀末ウィーン—政治と文化—』東京：岩波書店、1983年。431-454 ページ。

せなくなるような客観的な高揚感をここでは出したいと考える。このフレーズで大切なのは、第 17 小節の 1 拍目のピアノの和音である。このピアノのテンション、和音の充実度、音量で次の歌声が決まるわけだ。強すぎればそこから *f* へ高まることができず、弱すぎると、歌唱部も弱弱しくならざるを得ない。その助走を経て、ピアニストとともに「庭の爆発」を目撃するという、詩を再体験するという意識が求められていると感じている。

この音域の高くなる 2 小節は、文字通り歌唱することで、これまでの部分とのコントラストがより際立つだろう。また、第 18 小節 4 拍目で急激に弱まり、ピアノのバス声部にモチーフが戻ってきた時には、歌唱声部は再び朗唱よりの歌唱に戻る。ただし、歌唱声部が衰退しても、ピアノはまだその衝撃から立ち戻れないでいる。「蠟燭」にあてられた音形が執拗に繰り返されることも、最後に予備がない和音がスフォルツァンドで鳴るのもそれが故である。

〈第 10 曲〉

〈第 10 曲〉でも便宜上 [第 1 小節から第 15 小節 2 拍目まで]、[第 15 小節 3 拍目から 23 小節]、[第 24 小節から 32 小節] と区分する。

〈第 10 曲〉は、本論 5.2.でも述べたように「愛の象徴」となっているからか、ロマン的性格が強い。〈第 6 曲〉～〈第 8 曲〉のような感情の吐露という表現主義的な性格から一転して、〈第 9 曲〉以降は静かな語り口の曲が主流となると、横の線を意識した音列と、響きの色がより際立ってくると思われる。

[第 1 小節から第 15 小節 2 拍目] (譜例 35、p.115 参照)

テキストの「空白部分」に対応した、10 小節もの長い前奏について、まずこの前奏で何を感じたいのかを共演者と話し合っ、同じ方向を目指して演奏することが第一条件だと思われる。この前奏の捉え方は、歌手がこの歌わない 10 小節間をどう過ごすのかという心構えに直結している。筆者は、この 10 小節に「愛の園」のエッセンスが詰まっていると感じており、ピアノ左手の上行音形は、高まる心と、女性の内部への希求をイメージさせ、ピアノ右手はテキストの冒頭に示されるように女性を観察する様を描写していると捉えている。テキストそのものは、男の目線で書かれているにもかかわらず、女性が語ることで、本論〈第 1 曲〉で指摘した「異化効果」が発揮させる部分でもあると思われる。演奏者は、この詩に対して中立、且つ第 3 者として、このテキストの登場人物を傍観する立場で演奏することもできる。しかし私は敢えて、「観察される女」の立場を再体験するような気分で、男の言葉を語りたいと思う。そうすることで、男の心境と行動が、生きた言葉として、よりなまめかしく表現されると思うからである。筆者はそのような姿勢で〈第 10 曲〉を解釈しているので、前奏の 10 小節は、第 11 小節の歌いだしと同じピアノの旋律に、見つめられ撫でられているような心地で、耳を傾けている。

この前奏のピアノで特に意識したいのは、その旋律の線的性を最大限に活かすことだと考える。そうすることによって、旋律線を記憶に留め、第 11 小節の歌唱声部冒頭や、第 24 小節などでモチーフが戻ってきた時の、統一感や安堵感を生み出すことができるのでは

ないだろうか。ピアノに関して私は専門でないので多くを述べることはできないが、この線形的性を活かす方法は、音符と音符の推移に隙間をできるだけ作らないようにすることと、スラーで示されたフレーズの間中、音を止まらせないことではないかと思う。さらに、第6小節の2拍目のように、内声部が動く場合には、できるだけ各声部のアイソレーションを図れるとさらに良い。

第11小節からの歌いだし部分で筆者が意識していることは、まず直前でブレスを取らないことである。素早い呼吸は、この詩のニュアンスには相応しくないからだ。それゆえ、第10小節の終わりからピアノのバス声部が下行するのと一緒に、息を入れることにしている。そうすることで、第11小節1拍目の休符の「ため」が、*p*のニュアンスとなり、まだ歌いだしもよりコントロールされたものになる。歌唱声部もピアノが先に奏したように、線形的性、すなわち横の線を意識して、歌うようにしゃべるのがよいと考えている。

譜例 51 :
〈第10曲〉
T.11-15

Tempo

Das schō - ne Beet be - tracht ich mir im Har - ren, es ist um -
Je con - tem - plais ce beau ga - zon qu'en - tou - re un noir tail -

p

poco rit.

zäunt mit pur - purn - schwar - zem Dor - - ne, drin ra - gen
lis d'ë - pi - nes pur - pu - ri - nes, ce sont ca -

p espress.

len.

この曲に関しては、歌唱声部の音がピアノパートにもある場合が多いため、そこをガイドにするとピッチは比較的取りやすくなっている。例えば、歌いだしから2小節は、ピアノ右手がほぼ同じ旋律を奏でており、その次の“es”にあたるd¹音はピアノ左手のd音に

よって先取りされている。第 14 小節の “Schwarzerm“ の g 音は、ピアノの fisis 音によって支えられており、同様のことは “Dorne“ の as 音にも言える。譜面上は異なった音に見えても、実際には同じ音が鳴っている部分も多く見受けられるため、どこの音でピアノと一緒にするのかを、あらかじめ譜面上でしっかり見ておくことによって、楽曲が習得しやすくなるのが、この《架空庭園の書》全体を通して言える。

[第 15 小節 3 拍目から 23 小節]

第 15 小節からはピアノパートに 3 連符の音形が現れ、動的な形相になる。第 15 小節では「少しだんだん遅く」の指示と「表情豊かに」、第 16 小節では「少し遅く」というように、ほとんど毎小節に速度の変化を示す指示が与えられることから、この部分では、表情豊かに、言葉と情感に即して音符を伸び縮みさせるべきことがわかる。加えて、ピアノパートの 3 連音にはすべて、クレッシェンドやデクレッシェンド、テヌートなどが付けられており、第 16 小節においては 3 連音のひとつめの 8 分休符にもクレッシェンドがついている。つまり、これは実際の強さの問題ではなく、音に向かう姿勢、あるいは音を奏するときのテンションを示しているのである。しかし、第 15 小節から 17 小節で問題となるのは、アゴーギグによってピアノの 3 連と歌唱声部の 8 分音符のズレが甘くなることである。3 連符の間にきっちり入るためにただテンポ通りに淡々と歌うのでは本末転倒であるが、このズレはあった方が面白い。むしろ、歌唱声部とピアノパートが、あまり合わせようとせず、それぞれのパートの指示を思い切って実施し、合わせてみたら正しくズレが生じている、というのが理想である。

譜例 52：〈第 10 曲〉 T.18-23

etwas langsamer

sammt - - ge - fie - der - te, ge - neig - - te Far - ren und
 ie plu - ma - ge et le ve - lours des pal - mes, des

Tempo

Flok - ken - bü - schel, was - ser - grün und rund und in der Mit - te Glok - ken,
 touf - fes va - po - reu - ses et cou - leur d'eau et des clo - chet - tes blan - ches

pp

cresc.

筆者は〔第 15 小節 3 拍目から 23 小節〕に対して、「愛の園に分け入る」という副題を掲げている。第 15 小節までは外部から観察されていたものが、テキストで暗喩的に示されるように、女性の内部へと迫っていくにしたがって、ピアノパートは 3 連音の波が重ねられ (T.16-17)、歌唱声部においても言葉が畳み掛けられる。第 18~19 小節や、第 20 小節の歌唱声部では、似たりズムのフレーズが 2 回ずつ繰り返されるのを、意図的に提示すべきだと考えている。その方法としては、デクラメーションだけではなく、息の流れや、テキストのコンマ部分で微細な「切れ目 Zäsur」を入れることで、フレーズの区切れを無意識のうちに感じさせることができるのではないかと考えられる。例えば、第 18 小節では、“und Sammtgefiederte, geneigte Farren“ のコンマ部分がフレーズの切れ目になっているが、ここではフレーズ感を出すために、“sammt“ から “ge“ は最も息を流して先へ運ぶが、言葉のアクセントは “Sammt“ のほうにあるので、それより “ge“ の cis¹ 音が強くなるようにする。それと同時に、指向的に下降する音形の線的安全性も意識下に置いている。そしてフレーズからフレーズのつながり部分は、ここではノンブレスだが、“te“ を若干短めに切り上げて、一瞬の間をとり、遅れずに “geneigte“ に入る。このよう

な、音形の意識と、それを実現するための工夫をすることで、多少なりともシェーンベルクの構造的な側面が浮き彫りになるのではなかろうか。

第 20 小節から 22 小節は、楽曲中でもっとも高まる部分となっており、曲の冒頭でも見られたようなピアノバス声部の上行形がここでも現われる。同時に、第 21 小節と第 22 小節では、歌唱旋律と同じ音がピアノのソプラノ声部にも配置されているので、旋律の強度が自然と高まっている。しかし、一瞬の高まりは第 23 小節で急激に弱まるが、これは本当の意味でのディミヌエンドではないとも考えられる。本当に大事なことが、大きな声で語られないのと同じように、女性の神秘が語られる [C 部分] へ、さらに内的な表現に転換するのである。

[第 24 小節から 32 小節]

〈第 10 曲〉は、最後の 9 小節を語るために、ここまで演奏したのではないかと思わせるほど、天上的な美しさを持つ終結部で締めくくられる。ピアノのバス声部は冒頭と同じ旋律を奏でるが、終結部では *p* となっており、ピアノ右手には 3 度、4 度、5 度を組み合わせ合わせた厚めの和音が響く。ここで歌唱声部に求められているのは、なんといっても声の色と、半音の推移のなめらかさではないかと思われる。調性的な和声ではないため、その和音に相応しい音色と一口に言うのは語弊があるが、例えば、全音音階的に上行する “ist“、 “ihr“ は明るめにとったほうがよいであろうし、 b^1 音で示された「湿った feucht」は、少し息を混ぜると、その言葉の意に相応しい音色になる。第 27 小節では、再びピアノのソプラノ声部で、歌唱声部と同じ音が置かれるが、歌唱声部は “wie“ 以下が腕の見せ所である。ここからは次にくる「天の himmlischen」を先取りした音色が求められている。極めて透明感のある、まさしく上澄みのような響きで演奏出来たらより美しいものになると思われる。また、明るい響きのなかでも、短 3 度上行する “Frucht“ の d^2 音はただ明るいだけではない、神秘性を表現するために、声に若干の陰りを与えるのもひとつの表現となるのではないだろうか。

譜例 53：〈第 10 曲〉 T.23-32

poco rit. - - - Tempo
 weiß und mild von ei - - nem O - dem ist ihr
 au mi - lieu. Leur bou - - che hu - - mi - de ex - pi - re un
 dim. pp p
 rit. - - -
 feuch - - - ter Mund wie sü - ße Frucht vom
 su - pré - me par - fum où dort le fruit des
 himm - li - schen Ge - fild.
 cé - les - tes sé - jours. etwas langsamer
 pp

歌唱声部によって「天上」へと運ばれたのち、ピアノの後奏では「恍惚」へと達するのは誰の目にも明らかだろう。ここのピアノも、弱音ながら距離感と透明感のある、きらりと光る音色を研究するとよいと思われる。

第6章： 結論と今後の課題

第1章「20世紀初頭における演奏と受容」では、1910年の《架空庭園の書》の初演ならびに、1912年にベルリンとウィーンで行われた再演の新聞評から、当該作品が当時どのように認識され受容されたかを見てきた。新聞評の記述から明らかになったことは、《架空庭園の書》の評価が、賞賛と拒絶にはっきりと二分されていたということである。賞賛されたのは「新しい響き」や「新しい和声」、「音楽の領域とは思えぬ輪郭」といった、既存の音楽にはなかった斬新さであった。これによって、「なにか普通ではない力」が聴き手に働き、詩の世界と音楽をも融合させていると評者は感じた。反対に、拒絶されたのは「単調さ」や「陰鬱」というような、変化の乏しさで、それが聴き手にとって「退屈」であると感じられる原因だと考えられた。また「和声の質の困窮」という指摘からは、聴き手が旋律と和声に重点を置いた聴取をしているということがうかがえる。これらの評価は両極端ではあったが、それらは同時に一枚のコインの両面であり、実は同じことを双方が反対側から指摘しているにすぎないのである。すなわち、シェーンベルクが《架空庭園の書》で実現した音楽は、既存の音楽では表現しえなかった感覚に訴えかけるような新しさを生んだ反面、伝統的な音楽に慣れ親しんだ者が抛り所とするような和声や旋律がなくなってしまうことで、困惑を招いたと言えるのである。

第2章「A.シェーンベルクの歌曲創作とその背景」では、19世紀から20世紀への世紀転換期に、さまざまな音楽の方向性が混在する中で、シェーンベルクがどのような音楽状況の中に入って行ったのかを見ていった。シェーンベルクの《架空庭園の書》は無調という新しい様式で書かれてはいても、本論で考察した「連作歌曲」の定義に従えば、連作歌曲の伝統に則っていることが示された。

第3章「S.ゲオルゲの『架空庭園の書』：テキスト分析」ではゲオルゲの『架空庭園の書』について、彼の人生との関連や「架空庭園」という表題の意味を考察した。シェーンベルクの《架空庭園の書》は、ゲオルゲの原詩の[第2ブロック]にあたる15詩を選択しているが、ゲオルゲの原詩は本来31の詩から構成されている。シェーンベルクが選択

した 15 の詩だけでは単純な恋愛詩として捉えられがちだが、実際にはこれらの 31 の詩は互いに連関性があった。その全体像をみると、「架空庭園」という表題から連想される「非現実性」と、詩集自体の枠構造という二面的性格を用いて、生と死、出会いと別れ、聖性と俗性といった、様々なパラドクスの状況が描き出されていることが明らかになった。またゲオルゲの原詩においては、脚韻の組合せによって象徴的に詩の内容を表した例や、空白ページの挿入による意味づけなどの独自性も見られた。特に、子音の反復によるリズム形成はしばしば見られ、このような音韻の特徴は演奏に際しても考慮すべき点である。

第 4 章「A.シェーンベルクの《架空庭園の書》：音楽分析」では、旋律分析を中心とした楽曲分析を行う中で、全曲を通して用いられている顕著な要素や音楽語法、すなわち「モチーフの使用」、「半音階的な進行と指向性」、「水平方向と垂直に用いられる音程」や「異名同音の問題」を考察した。それらは、シェーンベルクの無調作品を支える語法として存在するだけでなく、演奏者がその各部に組み込まれた特徴を解釈することで、演奏への示唆を与えてくれるものであることが見えてきた。

第 2～4 章から得られた成果から、第 5 章「分析と演奏への試論：各曲のテキスト・音楽分析」では演奏家の立場から総合的な楽曲分析を行い、個々の部分における演奏解釈を加えた。前章で挙げた要素をはじめとして、テキストと音楽の関係、演奏困難な部分を克服するための発想や、演奏者が考慮すべき点、演奏者と聴き手のための視点の転換の提案など、多岐にわたって言及したつもりである。

音楽研究によって明らかになった特徴は、場合によっては演奏や演奏形態に直接活かすことができ、また直接的に関与しなくても、演奏家の解釈という段階を通して、それらは演奏に働きかける要素となり得るということである。シェーンベルクの《架空庭園の書》は無調の作品であるので、既存の形式概念、すなわち「提示・変奏・展開」といった図式に当てはめても理解できないことを指摘したダールハウスは、「形式というのは、分析できるものであるならば、個々に顕在化した諸関係の集まりであって、決してすべてを含んで一掴みにできるようなものではない」⁹⁶と結んでいる。確かに、今個々の部分における

⁹⁶ Carl Dahlhaus. „Schönbergs Lied “Streng ist uns das Glück und Spröde““, (1967),

関係性を一つずつひも解いていったことで、総体としてのこの曲集、つまりツィクルス性や全体性を見いだすことができ、作曲面での諸要素やテキストの連関を通して、その本質的な理解へと一歩近づくことができた。そして、今や演奏者はその関係性を演奏においても顕在化させる可能性も持っている。

しかし個々の諸関係を現すことが、必ずしもこの楽曲の全体像を現すことにはならないのもまた事実なのである。シェーンベルクは彼の論文「音楽と詩の関連性」⁹⁷において、詩の内容と音楽が常に呼応するようなことは避けられるべきで、その詩の内容を正確に表しているかどうかはその作品の芸術性には関係がないと強調している。つまり、彼が言うところの「人体のどこに傷をつけても出てくるのは同じ血」であるように、「ある詩の1行を読み、ある楽曲中の一つの小節を聴いた時、人はその全体を理解できる状態にいる」⁹⁸というのである。これは、個々の諸関係や詩と音楽の関係といったものとは異なった次元の解釈である。

一見矛盾しているようにみえるこれら2つの楽曲の見方は、実は同時に存在しているのではなかろうか。テキストがあるものであれば、その意味や、旋律や形式を意味づけながら演奏したり聴いたりする。これが詩や音楽解釈にあたるものだろう。だが、その曲の感覚や情感と同時に、まったくその文脈からは関係ないものが喚起されることで、解釈は一面的ではなく多層的なものとなっている。解釈とはこのように常に二つの次元で行われているのである。

先行研究や本論で検討した詩の分析や楽曲分析から、演奏へ目を向けるときに、最も重要なのはこの「解釈」という作業なのではなかろうか。解釈なしに楽曲の魅力や、本質を伝えることは不可能であり、分析なしに解釈することもできない不可分な関係である。当たり前のように感じられるが、無調の作品の前に横たわっている課題、すなわち「演奏の困難さ」や「聴取の困難さ」等が克服されない理由のひとつには、この解釈の段階が

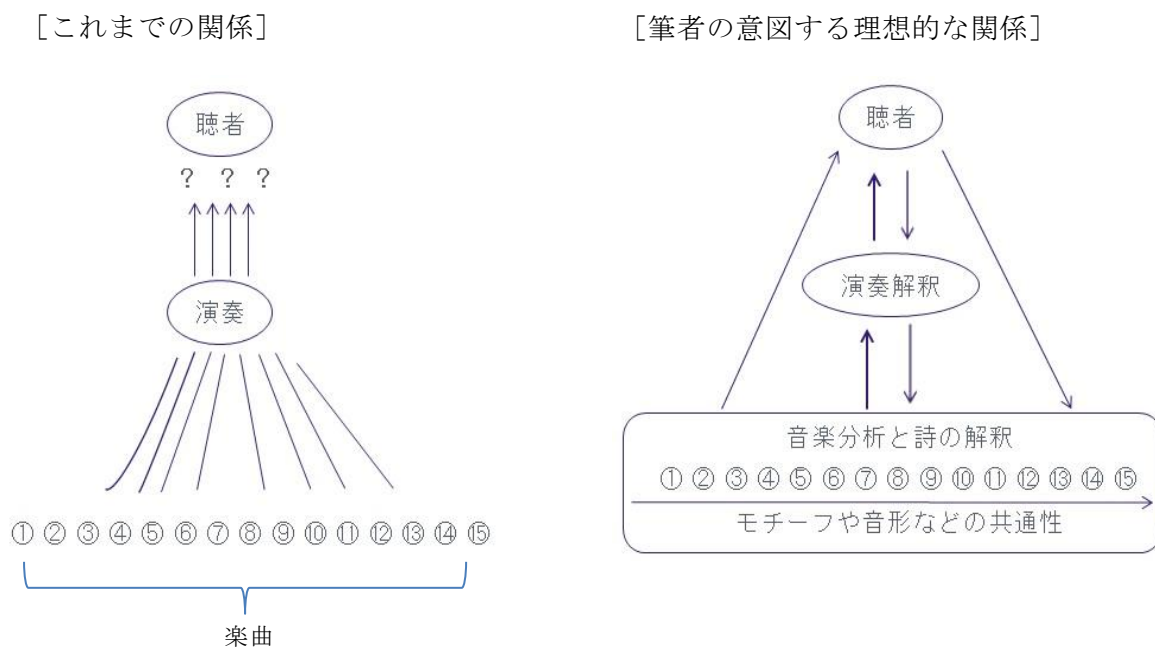
in: H.Danuser(Hrsg.), *Carl Dahlhaus: Ges. Schr.*, Bd.8, Laaber (2005): 656-664. S.664

⁹⁷ „The Relationship to the Text”, In *Style and Idea*, ed., Leonard Stein, transl. Leo Black, Berkeley: University of California Press, 1984.

⁹⁸ シェーンベルク、アルノルト/上田昭訳『音楽の様式と思想』 東京：三一書房、1973年。231-237ページ。

広く行われず、不十分であったからだと考えられる。これまでの段階と、筆者が理想とする作品—演奏者—聴取の関係を図式化すると以下のようなになる。

図4：作品・演奏解釈・聴者の関係



図の左は、無調作品におけるこれまでの作品—演奏者—聴取の関係図である。これまで、音楽学的な研究と実践的な演奏解釈がそれぞれ個別に行われてきた過程から、演奏者による自由な解釈をとおして、一方通行で聴取に向けられていたと思われる。解釈の前提となる分析や詩の解釈が丁寧に行われない場合には、楽曲を統一づけるツィクルス性や全体性を表現することも難しいため、感覚に頼った演奏に傾き、聴者は理解に苦しむ場合もある。

図の右では、音楽学的な研究を基礎におき、実践的な演奏解釈をすることで、例えば当該歌曲の場合には「モチーフ」などの共通性を通して、全体性のなかでの個々を表現することもできる。第4、5章で見られたような要素を、根拠をもって演奏表現へ結びつけることができるのである。それによって、聴者の理解を助け、作品の再解釈へつながり、矢印は両方向に向きやすくなるのではないかと考える。今回の研究では、主に楽曲の研究と

演奏者の関係における解釈を論じ、演奏から聴取への関係は第1章で初演及び再演の評価を見るにとどまった。この演奏と聴取の関係や、《架空庭園の書》の音源の検討は今後の課題としたい。

筆者が主張したいのは、以下のことである。研究を通して得られた成果は、演奏解釈を通してはじめて、聴かれるための音楽となって現われるのであるから、学問的に積み重ねられたものと、演奏研究として積み上げたものが相互に関係性を持ちながら、さらなる研究をする必要がある。それが解釈の幅を広げ、さらには聴取の幅も広げることにつながると考えているからである。そうすることで、演奏者の解釈を通して発信される作品と、演奏者の解釈を通して作品をみるという両方向の矢印が生じ、5.2. で挙げたような補足的な試みによっては、作品と聴者が直接的に矢印で結ばれることも可能なのである。研究と演奏の二つの視点から作品を解釈することが、当該作品だけでなく多くの無調作品が持つ困難さを克服しうるカギとなるのではなかろうか。

主要参考文献

- 石田一志『シェーンベルクの旅路』 東京：春秋社、2012年。
- エーベルハルト・フライターク/宮川尚理訳『シェーンベルク』 東京：音楽之友社、1998年。
- 手塚富雄『ゲオルゲとリルケの研究』 東京：岩波書店、1960年。
- 富岡近雄「ゲオルゲの詩集『架空庭園の書』をめぐって」、『ユリイカ』4月号、青土社、1996年。
- 松尾博史「シュテファン・ゲオルゲ『架空庭園の書』」、『松山大学言語文化研究』第29巻(1)、2009年。
- シェーンベルク、アルノルト/上田昭訳『音楽の様式と思想』 東京：三一書房、1973年。
- ショースキー、カール・E『世紀末ウィーン—政治と文化—』 東京：岩波書店、1983年。
- ナティエ、ジャン=ジャック/足立美比古『音楽記号学』（春秋社、2005）
- 横山和彦「ブラームスにおける歌曲の重要性」（東京学芸大学紀要、第5部門、芸術・体育、43：77-88、1991）
- ライヒ、ヴィリー/松原茂、佐藤牧夫共訳『シェーンベルク評伝』 東京：音楽之友社、1974年。
- ルネ・レイボヴィッツ/上野義朗『シェーンベルクとその楽派』 東京：音楽之友社、1971年。
- 渡辺護『ドイツ歌曲の歴史』 東京：音楽之友社、1997年。

Brinkmann, Reinhold. „Schönberg und George Interpretation eines Liedes.“

In *AfMw* 26. (1969):

1-28

_____. „A. Musikalische Lyrik im 19. Jahrhundert“. In: Hermann Mauser (Hrsg.)

Musikalische Lyrik, Laaber

2004.

Cook, Nicholas. *A guide to musical analysis*. J.M.Dent & Sons Ltd, 1987.

- Dahlhaus, Carl. „Schönbergs Lied “Streng ist uns das Glück und Spröde““, (1967),
in: H.Danuser(Hrsg.), *Carl Dahlhaus:Ges.Schr.*, Bd.8, Laaber (2005):
656-664
- Danuser, Hermann(Hg.). *Musikalische Lyrik*“. Laaber, 2004
- Dümling, Albrecht. *Die fremden Klänge der hängenden Gärten*, verlegt bei Kindler,
1981.
- Fischer, George. „Text and Music in Song VIII of Das Buch der Hängenden Gärten.“
In *In Theory Only*, vol.6, no.2, University of Michigan, (1982): 3-16.
- Forte, Allen. „Concepts of linearity in Schoenberg’s atonal Music: A study of the
opus 15 songcycle.“ In:*Journal of Music Theory*, vol.36,2, Yale University.
(1992):pp. 285-382
- Frisch, Walter. *The early works of Arnold Schönberg 1893-1908*, University of
California press, 1993.
- George, Stefan. *Die Bücher der Hirten- und Preisgedichte • der Sagen und Sänge
und der hängenden Gärten*. Düsseldorf und München: Helmut Küpper
vormals Georg Bondi, 1966.
- Hirsbrunner, Theo. „Fünfzehn Gedichte aus das Buch der hängenden Gärten von
Stefen George op.15.“ In G.W.Gruber(Hrsg.), *Arnold Schoenberg:
Interpretation seiner Werke*, 2Bde., Laaber, 2002.
- Kerrigan, Aylish Eileen. *Arnold Schoenberg’s Opus 15*. Peter Lang, 2011.
- Schoenberg, Arnold. *Texte*, Universal, 1926.
—————. *Theory of Harmony*, tr.Roy Carter, London:Faber and Faber, 1983.
—————. „The Relationship to the Text“, In *Style and Idea*, ed.,Leonard Stein, transl.
Leo Black, Berkeley: University of California Press, 1984.
- Simms, Bryan R. *The Atonal Music of A.Schoenberg 1908-1923*. Oxford, 2000.
- Stein, Erwin.ed. *Arnold Schoenberg • Ausgewählte Briefe*, Mainz: B.Schott’s
Söhne,1958.
— — — — — . „Schönbergs Klang“ In *Arnold Schönberg zum 60.Geburtstag
13.September 1934*, Universal, 1934.

辞典関係

『世界大百科事典』 東京：平凡社、2005年。

『ニューグローヴ世界音楽大事典』第1版、東京：講談社、1994年。

The New Grove dictionary of Music and Musicians, Second Edition, Macmillan, 2001.

Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Stuttgart: Bärenreiter, 2005.

楽譜関係

Schönberg, Arnold. *15 gedichte aus „Das Buch der hängenden Gärten“ von Stefan George*, Universal Edition(N.D.)

—, *Fünfzehn Gedichte aus Das Buch der hängenden Gärten von Stefan George*, Wiesbaden: Insel-Verlag, 1959.

参考 Web

アルノルト・シェーンベルクセンターのホームページ

URL : <http://www.schoenberg.at/index.php/de/>

謝辞

本論文の完成は、多くの方々の援助と助言があつてのものでした。

私をドイツリートの世界に導いてくださった長島剛子先生と、修士時代に論文のいろはをご指導下さった藤本一子先生、論文指導だけではなく演奏や解釈にアドヴァイスを下された礪山雅先生、そして博士論文の完成まで熱心にご指導くださった久保田慶一先生には感謝してもしきれません。ありがとうございました。

また博士総合ゼミでの、諸先生方のご助言や、メンバーとのディスカッションから多くの刺激をいただきました。ここに感謝いたします。

留学中には、チャールズ・スペンサー先生と、アデーレ・ハース先生からリート解釈法をご指導いただきました。また、詩学の授業を担当されたシュラッテンホルツァー先生のご指導は、筆者の詩の分析の基礎となりました。ありがとうございました。

最後に、いつも理解し応援してくれた家族に、心から感謝します。本当にありがとうございました。

付録資料1:《架空庭園の書》初演及び1912年再演の新聞評のまとめ

	批評①	批評②	批評③	批評④	批評⑤	批評⑥	批評⑦	批評⑧	批評⑨
シェーンベルクセンターの新聞資料整理番号	C19120204_a	C19120204_b	C19120204_c	C19120204_d	C19120204_e	C19120204_g	C19120204_h	C191207_b	C191207_c
日付	1912年2月8日	1912年2月	1912年2月	1912年2月7日	1912年2月	1912年2月9日	1912年2月	1912年7月7日	1912年7月4日
新聞名	Frankfurter Zeitung	Berliner Lokalzeitung		Signale	Signale Zeitung, Berlin	Leipziger Neueste Nachrichten		Fremden-Blatt, Wien Theaterzeitung	Fremden-Blatt, Wien Theater und Kunst
筆者	W. Kl.	Paul Ertel	Mh.	(N.D.)	Hugo Rasch	Dr. Kl.	G.G. (注: Georg Gräner)	Richard Specht	K.
見出し	Berliner Musik	Konzerte	Konzerte. Arnold Schönberg	Aus Berlin Arnold Schönberg	Nach der Arnold Schönberg-Matinee	Komposition von Arnold Schönberg		Lebende österreichische Komponisten	Akadimischer Verband für Literatur und Musik.

シェーンベルクの評価	・シェーンベルクの全音階的2和音の原理は疑いなく、発展して私たちが新しい豊かな音の世界へと導くことができる。 ・「プラトニックな音楽」	少数の人から次世代の音楽界の救世主として考えられている	聴衆の前で率直に語り、考えを展開し明確にし、言葉による表現を選んでいる。気取らないウィーンなまりで教える彼の口調に、新しいことを言うにちがいないと思わせる、誠実な芸術家として人間を認めることができる。		彼の常軌を逸した和声よりも混乱させる何かがある。	強固な伝統の絶対主義から音楽の民を解放した革命家である。しかし彼には革命を指導するほどの力があるのか？	シェーンベルクの音楽は、私たちの無意識、疑念、偏見という氷の上で、それが溶けるまでかなりの時間、これからも燃え続けるだろう。		
コンサート全体の印象	最近の《6つのピアノ曲》とシュテファン・ゲオルゲの『架空庭園の書』に基づく15曲の連作歌曲は、この最新の音楽様式を判断するための基礎を提供した。	私たちはこの音楽を徹底的に（この言葉を使うことをほとんどの人は躊躇するだろうが）拒絶する。なぜならまったく無秩序で躓立たいまでの不快な響きの、的を得ない蓄積を受け入れられないからだ。				これらのすべての作品で、和音を探すのに時間がかかる。中間音や副次音が音階音にとって代わった。この音楽が私たちにどうして難然として好ましく響かないという事実は、私たちの耳が間違った聴き方をしているからだ。シェーンベルクは言う。だから私たちは耳を矯正する必要がある。しかしこれは簡単にできることではないし、聞き手もそのようなにはしたくないということが、この理論の正しさを証明しているわけである。		・興味深い2晩だった ・「ウィーン音楽祭週間」の演奏において、生の芸術は排除されてしまった。しかし排除された理由もそれほど不当ではなかった。時代の豊かさが再び示され、今日の豊かさが強調される、ウィーンでの最初の壮大なこのようなイベントにあつて、彼の芸術はあまりにも歓迎されなかった。	陰鬱なメランコリーを伴った一晩目の演奏会は、人生に疲れた人々にふさわしいものだった。その音楽は悪魔のように心にのしかかった。
《架空庭園の書》に関して [注]肯定的なものは下線で示した	無へと流れるような単調な波のラインが執拗に続く。音楽は和声の質に匹敵する豊富なリズムを欠いている。現代の敏感な芸術家はリズム的な色彩を要求する。	言葉では表現できないくらいうんざりするもの	楽想そのものにも十分な意味深さが欠けていて、苦くて陰鬱な単調さという印象が好意的な聴衆を悩ませるのだ。ゲオルゲのたくさんの詩に作曲された作品は、このことを最も証明している。	・「歌曲」の定義から切り離される。 ・歌われた朗唱 ・伴奏ピアノの役目は、私には理解できない。ある種の純粋音楽的に意味あるモチーフをもたらずでもなく、機を見て雰囲気を感じたすわけでもなく、声楽パートを支えるでもなく、交響的な響きを模倣するわけでもない。 ・ <u>内なる緊張と興奮によって息をのみ込む場面があった。</u>	・演奏会では明らかにニーチェの詩による「さすらい人 Der Wanderer」が私たちを楽しませた。 ・しかし《架空庭園の書》に並外れた力が見いだせないだろうか？たとえこの作品と何ら関係性が見出せないとしても、新しい、信じられないくらい新しいものを真摯に探していて、彼がおそらく一瞬道を誤ったとしてもどうして認められないのだろうか？	(作品を限定してはいないが) 矛盾と興奮を伴う	ゲオルゲの『架空庭園の書』の奇妙で個人的な感覚と幻想的な世界は、シェーンベルク音楽の驚くべき雰囲気、調和と、簡潔さと、優しさ、鮮やかさによって現実のものにされたので、もはやこれらの詩を音楽なしで想像することさえできないのだ。 <u>現代歌曲の難しい問題、つまりいかにして音楽は使用人であると同時に主人でありうるのか、詩のディテールに屈服し、それにもかかわらず音楽的な完全さを構築できるのかという問題は、私にはここでは完</u>	私は否定できない。ヴァンターニッツ・ドルダが心を集中して歌った、ゲオルゲの歌詞によるシェーンベルクの15曲について、同じことを感じたことを。また同じ私は否定できない。つながらないが感じられないのは私のせいであり、それらと関係を築くことができないうのは、それらが単調で灰色であることを。確かにいくつかの表現はすでに途方もない力で私を魅了し始めたといことは事実だったのに。	(これら主要なプログラムは) 息苦しく思い悩むものばかりだった。
ヴァンターニッツ＝ドルダに関して	ハンブルクのヴァンターニッツ・ドルダが、このような信じられないほど難しい曲を修得したことは称賛に値する。	ソプラノのヴァンターニッツ・ドルダ、2人のグロッソ、グリュンベルクそしてシュトイヤーマンなどはこれらの音楽的ではない作品をとにかく演奏しなければならなかった。	歌曲の解釈は傑出したソプラノ歌手ヴァンターニッツ・ドルダによって行われた。	ハンブルクのヴァンターニッツ＝ドルダは特筆に値する。彼女は歌うというわけではなかったにしても、驚くほど音楽的な演奏だった。彼女の共演者であるエドゥアルド・シュトイヤーマンも注目してよい。	それにしても、この演奏会にはひとつだけ光の輝きがあった。それはハンブルク市立劇場のマルタ・ヴァンターニッツ＝ドルダという名の歌手を招いたことである。これらのシェーンベルクの歌曲を演奏するために彼女が課題を解決したそのやり方は称賛に値する。		この連作歌曲はハンブルク出身のマルタ・ヴァンターニッツ・ドルダによって心を込めて歌われ、そして若いエドゥアルド・シュトイヤーマンによって堂々と伴奏された。	崇高で力強さもある	ヴァンターニッツ・ドルダとテリル・オリッジの美しい声だけが、少しばかりの気晴らしになった。
演奏会場と聴衆に関して			・聴衆は優れた音楽愛好家、評論家、創造的な芸術家、すなわち、私たちの時代の最高位に立つ人々。 ・熱狂した若者が嵐のような拍手を送る一方で、ほとんど聴衆はこれら作品を、無関心に、嘲笑しながら聴き、最終的には拒否した。		観客は決して多くはないが、選りすぐりの人たち		ハルモニイ・ザールというゆったりと落ち着いた空間		来場者は多くはないが、演奏者の招待者がいて、作曲家と演奏者に称賛を送った。

付録資料 2 : 《架空庭園の書》再演 (1912) の新聞批評対訳 (訳は筆者による)

Klose & Seidel

Bureau für Zeitungsausschnitte.

Berlin NO. 43, Georgenkirchplatz 21 L

—○—

(Liest die meisten Zeitungen und ist das
bestorganisierte Bureau Deutschlands.)

Zeitung: **Frankfurter Zeitung**

Ort: **Frankfurt a. M.**

Datum: **8. Feb. 1912**

— [Berliner Muslk.] Aus Berlin wird uns berichtet: —
Arnold Schönberg, der Wiener Komponist, der seit einem
Jahre in Berlin lebt, gab ein „Morgenkonzert“ eigener Kom-
positionen. Kuper fünf älteren Gesängen hörte man Arbeiten
der letzten drei Jahre, die also den Eindruck des Werdens ge-
ben konnten. Freilich, die anspruchsvollsten Sachen, drei
Orchesterstücke, kamen in einem dürftig anedeutenden Arran-
gement für zwei Klaviere zu Gehör. Da läßt sich unmöglich
urteilen. Gerade die Paßfarben der Instrumentation konn-
ten den Tönen Leben geben; in dieser Schwarz-Weiß-Über-
tragung erschienen sie des Besten beraubt. Sechs Klavier-
stücke der allerneuesten Zeit und der nicht weniger als 15 Teile
aufweisende Niederchluß nach Stefan Georges „Buch der hän-
genden Gärten“ boten also die Unterlage zur Beurteilung die-
ser neuesten Musikrichtung. Nun, ich muß sagen, ich bin
bereit, für sie eine Lanze zu brechen. Wer sagt uns, daß die
Dreiklang-Theorie die einzig seligmachende, daß sie überhaupt
die einzige ist? Schönbergs Prinzip der diatonischen Zwei-
klänge ist zweifellos entwicklungsfähig, kann uns eine neue
Welt reichster Tonkunst bringen. Schönberg sieht ein Ziel vor
Augen. Ob er es erreichen wird, ist eine sekundäre Frage.
Vorläufig macht er — platonische Musik. Sie ist in sich
voller Widersprüche, widersucht in einem Takt, was sie im vor-
hergehenden hochgepriesen. Jeder kleinste Teil folgt beharrlich
derselben eintönigen Wellenlinie, die ins Nichts zerfliegt. Ihr
fehlt vor allem aber ein der Harmonik gleichwertiger Reich-
tum der Rhythmik. Der moderne feinnervige Künstler
verlangt rhythmische Farbigkeit. So trete ich theoretisch für
Schönberg ein, wende mich in der Praxis aber von ihm ab.
Dank verdiente Frau Wintzenich-Dorda aus Hamburg,
die diese unerhört schwierigen Gesänge zu bewältigen wußte.

① “Frankfurter Zeitung”, 1912年2月8日

評論：W.Kl.

[Berliner Musik]

ウィーンの作曲家であるアルノルト・シェーンベルクは昨年よりベルリンに暮らし、彼自身の作品で「モーニングコンサート」を催した。5曲の旧作の歌曲を除けば、人々は彼のここ3年の発展を印象づけるような仕事の成果が聴けた。3曲のオーケストラ作品という、最も要求度の高い作品は、2台ピアノという貧相な編曲で演奏された。それゆえにこれに判断を下すことは不可能である。音に生氣を与えることができたのは、まさにパステルカラーの管弦楽法である。しかしこの黒白の演奏では、その最も良い所がなくなってしまったのだ。最近の《6つのピアノ曲》とシュテファン・ゲオルゲの『架空庭園の書』に基づく15曲の連作歌曲は、この最新の音楽様式を判断するための基礎を提供した。今私は言わねばならない。私はこの曲を守る覚悟があること。誰がいったい3和音理論が唯一正しいもので、実際にそれしかないと言えるのだろうか？ シェーンベルクの全音階的な和音の原理は疑いなく、発展して私たちを新しい豊かな音の世界へと導くことができる。シェーンベルクはゴールを見据えている。彼がそこに到達できるか、というのは二の次である。ここしばらく彼は「プラトニックな音楽」を作曲している。これは完全に自己矛盾していて、前の小節で高く持ち上げたものを次の小節で否定するのだ。この非常に小さな部分に、無へと流れるような単調な波のラインが執拗に続き、音楽は和声の質に匹敵する豊富なリズムを欠いている。だが、現代の敏感な芸術家はリズム的な色彩を要求する。私はシェーンベルクの理論を理解するが、彼の実際の作品はごめん被る。ハンブルクのヴィンタニッツ＝ドルダが、このような信じられないほど難しい曲を修得したことは称賛に値する。

② “Berliner Lokalzeitung”, 1912年2月

批評：Paul Ertel

[Konzerte]

アルノルト・シェーンベルクは現在のところ、ごく少数の人から次世代の音楽の救世主として考えられている。人は彼や様式の奇妙な方向を論じている。ハルモニウム・ザールで開かれた日曜日のマチネーで彼の今まで知られていないさまざまな作品（歌曲、ピアノ曲、編曲）が披露されたが、彼の作品像を変えるには至らなかった。私たちはこの音楽を徹底的に（この言葉を使うことをほとんどの人は躊躇するだろうが）拒絶する。なぜならまったく無秩序で腹立たしいまでの不快な響きを、理解できない状態で聴き続けるのは耐えられないからだ。もしこれが本当に将来の音楽だとするなら、この将来は私たちにとって望ましくはないだろう。私たちが最近聞いたものも、例えば連作歌曲《架空庭園の書》は、言葉では表現できないくらいうんざりするものであったし、いわゆる6つのピアノ曲や3曲の8手のピアノのためにオーケストラ曲は、エキセントリックで不自然で、私たちは作曲家が聞き手たちを可笑しがらせているという意見を持つにいたったのだ。ソプラノのヴィンタニッツ＝ドルダ、ふたりのグロツソン、グリュンベルクそしてシュトイヤーマンなどはこれらの音楽的ではない作品をとにかく演奏しなければならなかった。二人のバイオリニスト（音楽学校とハルモニウム・ザールの）はとても謙虚な演奏をした。ブリューナーオーケストラで演奏したハンガリーのヴァイオリニストヤン・プロステアンは、昔からたてがみを振り、前に体を折り曲げる名人で、今でもカフェの広告の中で楽しそうにしている人物である。もしプロステアンが少なくともテクニックが堅実な演奏家だったなら、人は彼を劇場弾きと呼んだであろう。私たちは例えばモーリス・コスラーのような、確かな技術を持った演奏家を好む。彼が演奏するコレッリの《変奏曲フォリア》に私たちは大きく喜んだ。

Konzerte. Feb 1912

Arnold Schönberg.

Am Sonntag mittag fand im Harmoniumsaal eine Aufführung Schönberg'scher Kompositionen statt. Wer nur den einen oder andern von Schönberg's Vorträgen über Kompositionslehre im Sternschen Konservatorium gehört hat, mußte zur Erkenntnis kommen, daß er es da mit einer sehr wertvollen künstlerischen Erscheinung zu tun hatte. Allerdings mußte man über die vielen, vielen Selbstverständlichkeiten und teilweise abgestandenen Behauptungen, die meist unglücklich gewählten Hinweise auf andere, wissenschaftliche Materien lächeln. Doch andererseits konnte man in dem ruhelos auf- und abpendelnden, im unwüchsigsten Wiener Dialekt erregt dozierenden Sprecher, der vor den Ohren des Zuhörers sozusagen laut dachte und seine Ideen entwickelte formte und ihren sprachlichen Ausdruck herausarbeitete, einen ehrlichen Künstlermenschen erkennen, der Neues sagen will und muß. Die Elaborate seines künstlerischen Müßens mit den Mitteln der Musik sollten wir Sonntag erleben. Schönberg bot uns Vertonungen von Dichtungen Stefan Georges, Klavierstücke und für vier Hände gesetzte Orchesterkompositionen.

Das Auditorium setzte sich zumeist aus einer Elite von Kunstgenießern und kritischen Verstehern und Schaffenden zusammen, aus Menschen, von denen man nicht mit Unrecht annehmen muß, daß sie auf der musikalischen Höhe der Zeit stehen.

Um die Durchführung der schwierigen Werke hatten sich zumeist seine Schüler verdient gemacht; die Interpretation der Gesänge geschah durch die ausgezeichnete Sopranistin Frau Winteritz-Dorda. Sensationen, wie man sie in Wien erlebte, wo ein erster Kritiker neufeindlicher Richtung einen allzu demonstrativ jubelnden Jüngling ohrfeigte, gab es nicht. Die kompakte Majorität nahm die Werke mit Befremdung, Lächeln und entschiedener Ablehnung auf, während begeisterte Jugend ihm stürmisch applaudierte.

Schönberg eifert in Wort und Schrift gegen die rein spielerische Entwicklung, Weiterführung und Verarbeitung prägnanter Themen und melodischer Gedanken, plädiert besonders für die Heranziehung dissonanter Klänge zu ausdrucks-künstlerischen Zwecken. Diese von ihm in erster Linie betonten Theoreme sieht

man er die Ausnahme zur Regel. Unser musikalisches Gefühl, das sich in der Linie über Bach, Beethoven, Berlioz, Liszt und Wagner weiter an Bruckner, Strauß und Debussy organisch fortgebildet hat, verträgt diesen gänglichen Verzicht auf jede tonale Beziehung heute noch nicht, verträgt nicht das fortwährende Abspringen und Wirren von Gedanken zu Gedanken in einem Meer von klanglichen Peinlichkeiten. Den Gedanken selbst fehlt es an einer genügenden sinnfälligen Prägnanz, so daß der Eindruck einer herben und trüben Monotonie auch den wohlwollenden Hörer zumeist nicht verläßt. Die Kompositionen der so reichen Dichtungen Georges konnten dies am besten beweisen. Was die Klavier- und Orchesterkompositionen betrifft, so fehlte absolut jeder Anhaltspunkt poetischer oder geistiger Art, um sich in diese Art Musik des Komponisten irgendwie einzufühlen zu können.

Wir wollen hoffen, daß Schönberg's jehige Musik die auf die Spitze getriebene Realisierung des theoretischen Grubelns des Komponisten ist und daß seine zukünftige Kunst von seinem warmblütigen Gemüt und seiner sonst so reichen Phantasie „gemußt“ wird und in blühender musikalisch-sinnlicher Erfindung in die Erscheinung tritt.

③ (出典が明記されていない) 1912年2月

批評：Mh.

[Konzerte. Arnold Schönberg]

日曜日の午後、シェーンベルクの作品の演奏会がハルモニウム・ザールで開催された。シュテルン音楽院で作曲論についての彼の講演をいくつか聞いた人は、彼がきわめて重要な芸術現象に取り組んでいると思ったにちがいない。確かに人は、あまりに多くのあたりまえのこと、部分的には陳腐な主張、そしてたいていが他の学問分野からあまり喜んでなされてはいない参照などを笑うにちがいない。しかしながら他方では、とどまることのない話しの中に、そして聴衆の前で率直に語り、考えを展開し明確にし、言葉による表現を選んでいる、気取らないウィーンなまりで教える彼の口調に、新しいことを言うにちがいないと思わせる、誠実な芸術家として人間を認めることができる。その日私たちは、音楽という手段が用いられ、芸術家としての使命の磨き上げられた表現を体験したと言えるだろう。シェーンベルクが私たちに提供したのは、シュテファン・ゲオルゲの詩による歌曲、ピアノ曲数曲と四手に編曲されたオーケストラ作品であった。

聴衆は優れた音楽愛好家、評論家、創造的な芸術家、すなわち、私たちの時代の最高位に立つと、紛れもなく認められる人々からなった。

難解な作品の演奏のために主に彼の弟子たちが貢献した。歌曲の演奏は、傑出したソプラノ歌手ヴィンタニツ＝ドルダによった。新しいことに敵対的な第1級の評論家が熱狂した若者を叩いたような、ウィーンでのようなセンションはここでは起こらなかった。しかし熱狂した若者が嵐のような拍手を送る一方で、ほとんど聴衆はこれらの作品を、無関心に、嘲笑しながら聴き、最終的には拒否したのだった。

シェーンベルクが講演や著作物で反対したのは、意味深い主題や旋律を、戯れるようにだけ展開したり、引き延ばしたり、こねくり回することで、これに対して、不協和な響きを表現手段として使用することを擁護した。彼がまず第1に強調したこの理論は、例外なく適用できると強調した。しかしとりもおさず、バッハ、ベートーヴェン、ベルリオーズ、リストとワーグナーそして、ブルックナー、シュトラウスとドビュッシーへと有機的に展開した私たちの音楽感情は、いかなる調関係も完全に拒否することにまだ耐えられないし、楽想から楽想へと跳躍してあちこち飛び跳ねる、複雑さのきわみにも耐えることができないだろう。楽想そのものにも十分な意味深さが欠けていて、苦くて陰鬱な単調さという印象が好意的な聴衆を悩ませるのだ。ゲオルゲのたくさんの詩に作曲された作品は、

このことを最も証明している。ピアノとオーケストラ作品に関して言えば、この作曲家のこの種の音楽へと何らかの形で入っていける、詩的あるいは精神的な拠り所が欠けていたのだろう。

私たちは、シェーンベルクの今日的な音楽が、作曲家の理論思考が最高度に結実したものであること、そして彼の未来の芸術が、彼の血の通った人間性と豊かな創造性に由来し、音楽的に意味ある光放つ楽想となって現れることを期待している。

Aus Berlin.

Arnold Schönberg.

???? Nur unter dem Schutze der zweimal gedoppelten Fragezeichen wage ich mich auf das gefährliche Fahrwasser, das Arnold Schönberg, verheerungsdrohend beherrscht. Am 4. Februar fand eine Matinée mit Schönberg'schen Kompositionen statt, über die zu berichten meine Pflicht ist. Zunächst das Geständnis, dass ich von den späteren Kompositionen Schönberg's absolut nichts verstehe. Ich habe es immer für meine vornehmste Aufgabe gehalten, überall da, wo ich Zeichen einer neuen Kunstentfaltung sah, wo Wegweiser von den ausgetretenen Pfaden der Konvention hinwegführten, wo ich ein Ringen und Streben fand, nach besten Kräften als Kritiker ermutigend einzutreten. Ich darf mich rühmen, nicht ohne Erfolg für eine ganze Anzahl früher verhörter Künstler gewirkt zu haben. Mit Richard Strauss, Mahler, Reger, Debussy, Ravel, Dellijs, Busoni usw. bin ich nicht immer einverstanden, aber ich glaube, zu verstehen, was sie wollen und auch ihre technischen Methoden geben mir keine unlösbaren Rätsel auf. Bei Schönberg sehe ich weder, was er will, noch ist mir sein technisches Verfahren im mindesten einleuchtend. Ich höre Klänge, ohne ihren Zusammenhang zu erfassen. Mein musikalischer Instinkt sagt mir, dass hier ein Mensch mit bitterem Ernst verzweifelte Anstrengungen macht, sich auszudrücken, ein hochstrebender Geist sein Sinnen und Sehnen in Töne fassen will. Aber er redet chinesisch; ich muss aus seinen Gesten erraten, was er will. Manchmal gelingt es mir, auf einen Augenblick den Sinn der Rede zu erfassen und siehe da, etwas seltsam ergreifendes klagt und stöhnt, ein Schrei der Verzweiflung ringt sich erschütternd los. Auf Sekunden blüht ein Genie, dann versinkt alles wieder auf lange Strecken in ödes Grau. Um zum Einzelnen zu kommen: die erste Gruppe Lieder, ältere Kompositionen, ist ohne Schwierigkeit verständlich. Man kann starke Züge an ihnen loben, sich durch vieles angeregt finden, aber Summa Summarum haben andere Künstler derartiges schon viel eindringlicher und vollendeter gebracht. Es handelt sich hier noch gar nicht um den eigentlichen Schönbergstil, sondern um ein Anknüpfen an das damals Moderne. Unmittelbar darauf stürzt sich der vollkräftig ausgewachsene Schönberg auf den wehrlosen und ahnungslosen Hörer. Die Attacke läuft zunächst noch glimpflich ab. Die sechs Klavierstücke (anno 1911 geschrieben) gehen zusammen in weniger als fünf Minuten vorbei, man erholt sich rasch von seiner Betäubung. Von Stücken darf eigentlich keine Rede sein, bei diesen winzigen Gebilden, von denen einige kaum ein Dutzend Takte umfassen: Sechs Grimassen, die der Komponist den Hörern schneidet, oder man könnte sie den Ueberschriften von Gedichten vergleichen, oder jenen eine Zeitlang modischen fünf Worten auf der Mitte einer sonst leeren Druckseite, von lauter Apostrophen und Ausrufungszeichen umgeben. Diesen sechs rätselhaften Aphorismen folgte das Hauptstück des ganzen Programms, Stefan George's „Das Buch der hängenden Gärten“, angeblich als Liederzyklus komponiert. Von dem Begriff des Liedes muss man sich bei diesen zwölf Stücken freilich zunächst ganz frei machen. Eine gesungene Deklamation zu der im Klavier ab und zu ein paar vereinzelte Töne hineingeworfen werden,

zu der im Klavier ab und zu ein paar vereinzelte Töne hineingeworfen werden, oder plötzlich ohne ersichtlichen Grund eine zuckende Figur, ein tobend leidenschaftlicher Ausbruch von wenigen Sekunden. Der Deklamation kann ich folgen, ich sehe in ihr manche erlesenen Feinheiten, obschon ebensohäufig ein um den überzeugenden Ausdruck verlegenes Dahingleiten. Die Rolle des begleitenden Klaviers ist mir unbegreiflich. Es führt weder irgend welche rein musikalisch

sinnvolle Motive durch, noch benutzt es die Gelegenheit zur Tonmalerei irgendwie erschöpfend, noch stützt es den Gesang, noch musiziert es symphonisch für sich hin. Ohne Sinn und Verstand — immer auf meinen bescheidenen Verstand bezüglich — kommt es mit abgerissenen rhapsodischen Fragmenten plötzlich hinein, verschwindet ebenso plötzlich, gebärdet sich hier wie toll und stammelt zehn Sekunden später kindlich einfältig. Trotzdem gibt es in diesem Zyklus Stellen, wo ich vor innerer Spannung und Erregung den Atem anhalte. Vielleicht ein Versuch, Stimmung zu wecken bloß durch die Kraft des Tones an sich, ohne Rücksicht auf das Zusammensetzen der Töne, das „Komponieren“. Gänzlich ablehnen muss ich die drei Orchesterstücke vom Jahre 1909, die in einer achthändigen Bearbeitung für zwei Flügel dargeboten wurden. Wenigstens auf den Klavieren sind sie unmöglich ernst zu nehmen; die Wirkung ist verzweifelt ähnlich den kühnsten Improvisationen des kleinen Moritz. Ein tragikomisches Schauspiel, zu dieser tollen Katzenmusik das Gesicht des dirigierenden Schönberg zu sehen, der mit bald verzücktem, bald verzweifelter Ausdruck die Spieler anfeuerte. Schreckhafte Visionen erwecken diese Klänge, schauerliche Nachtgespenster drohen, und nichts, ach gar nichts von Freude und Licht, von dem, was das Leben lebenswert macht! Wie arm müssten unsere Nachkommen sein, wenn dieser freudlose, gramvolle Schönberg ihnen einst als der Inbegriff des Empfindens ihrer Zeit gelten sollte! Gestern abend hörte ich deinen Otello, grosser Meister Verdi. Wie verehere ich dich doppelt, um des zuckenden Lebens willen, das du, obschon ein Greis, in ergreifende Töne zu fassen und zu formen verstandest, doppelt, nachdem ich unmittelbar darauf die niederdrückende Wirkung einer Kunst verspürte, die keine Jugend, keine Freude und kein Licht kennt, dem besten Teil des Lebens sich verschliesst, sich nur von Nacht und Schatten, von Gram, Verzweiflung, den dunklen Gefühlen nährt. Und dies sollte die Kunst der Zukunft sein? ? ? ? . . .

In opferfreudiger Kollegialität unterzogen sich mehre treffliche Künstler den schwierigen Aufgaben, die Schönberg ihnen stellte. Vor allen anderen genannt zu werden verdient Frau Martha Winternitz-Dorda aus Hamburg. Sie vollbrachte eine, wenn nicht gesanglich, so doch musikalisch erstaunliche Leistung. Ihr Partner am Klavier, Herr Eduard Steuermann, verdient ernstlich beachtet zu werden. Seine Mitstreiter gegen das doppelgefügelte, dreiteilige achthändige Ungetüm waren die Herren Louis Closson, L. T. Grünberg, Dr. A. von Webern: ein wackeres Viergespann, der Lenker Arnold Schönberg sparte die Geißel nicht.

④ “SIGNALE”, 1912年2月7日

批評：記載なし

[Aus Berlin Arnold Schönberg]

ふたつのダブルクエスチョン????で身を守ってのみ、私はアルノルト・シェーンベルクが差し迫る破壊のごとく支配した、危険な領域に思い切って立ち入ることができるだろう。2月4日に行われたシェーンベルクの作品によるマチネコンサートについて、私が何か書くことになっているからだ。

第1に、私はシェーンベルクの近年の作品をまったく理解していないということを認めなくてはならない。私はいついかなる場合も、新しい芸術の発展を認めたとき、伝統という廃れた小道から外れた兆候を見つけたとき、そして私自身がもがき苦しみ、やりがいを見出したときに、批評家として最善を尽すことを私の高貴なる義務としてきたのだ。かつては嘲笑された多くの芸術家のために仕事をして、それなりの成功をもたらすことができたことを誇りに思っている。私は常に R.シュトラウスやマーラー、レーガー、ドビュッシー、ラヴェル、デリウス、ブゾーニなどに肩入れしているわけではない。それでも彼らが何をしたいかを理解したし、また彼らの作曲法は私には解けないパズルではなかったと信じている。しかしシェーンベルクについては、彼が何をしたいのかも、彼の作曲にもまったくピンとくるものがないのだ。脈絡をなんら理解することなく、ただ響きを聴かされるだけなのだ。直感的に言うと、ここにいる人間は、自分自身を表現するためにきわめて真剣なのだが、その企てに絶望しているだけだ。確かに高みを目指した精神の持ち主ではあるが、響きのなかで感覚と憧憬を表現しているだけなのだ。しかし彼は中国語しか話せないのだから [筆者注：言っていることの意味が理解できないという意]、身振りから意図を推測するしかないだろう。ときたま彼の話している意味を理解するが、そこには奇妙な嘆きとうめき、絞り出された、ぞっとするような叫びがあるだけだ。一瞬才能がきらめいたと思えば、すべてが再び長い間、死に絶え陰鬱な灰色のままである。

個々に作品を見てみよう。最初の歌曲のグループは、旧作なので、理解するのは難くはない。ある人は多くのものから刺激されて、作品の強烈な特徴を称賛するかもしれないが、しかし結局のところ、他の音楽家たちがそれらのことをすでにずっと強力に、しかも完全に行っているのだ。ここではシェーンベルクの本来の様式が問題になることはなく、当時モデルネと考えられていた様式に結びつけるだけである。しかしこのすぐあとで、完全に熟したシェーンベルクが、無防備に何も予想していない聴衆に襲いかかるのだ。最初のう

ちはその攻撃も優しい。《6つのピアノ曲》(1911)は5分もしないうちに過ぎ去ったので、呆然となった聴衆もすぐに我に戻った。ある曲は12小節にも満たないので、この小さな構造を作品とは呼べないと主張しているし、聴衆の目前で作曲家が見せた6つのしかめ面という人もいる。あるいは、詩の題名や、アポストロフィーとクエスチョンマークがなければ空白かと思われてしまうようなページの中央に書かれた、とりあえずは洒落た5つの言葉と、比べることができるかもしれない。これらの6曲の神秘的なアフォリズムに続いたのが、この演奏会の中心的な作品である、連作歌曲として作曲されたと思われる、シュテファン・ゲオルゲの《架空庭園の書》である。これら12曲において、私たちは歌曲のこれまでの定義から切り離されてしまう。それはまさに歌われた朗唱である。ピアノはしばしば朗唱を、数個の響きや、突然明白な理由なしに、閃光のような音形、すなわち、数秒間の怒りの情熱的な爆発へと、投げ入れるのだ。私は朗唱にはついていけるし、しばしば明確な表現のないまま彷徨しているが、そのなかの洗練されたニュアンスを見つけることができる。伴奏ピアノの役目は、私には理解できない。ある種の純粹音楽的に意味あるモチーフをもたらすでもなく、機を見て雰囲気醸し出すわけでもなく、声楽パートを支えるでもなく、交響的な響きを模倣するわけでもないのだ。いつも私の未熟な脳を考慮して、意味なり思考などがあるといいのだが、それは突然、脈絡なく裂かれたラプソディー風の断片が立ちはだかり、またすぐに消え、そして狂人のように振る舞い、10秒後には何もわからない子供のようによろめきつまづくのだ。それにも関わらず、この連作歌曲には、内なる緊張と興奮によって息をのみ込む場面があった。おそらくこれは、響きを結合したり「構成」したりする方法を省みることなく、ただ響きの力でもって雰囲気醸成するという、ひとつの試みなのである。

2台のグランドピアノのための8手のために編曲された、1909年のオーケストラ作品については、私は完全に拒絶しなければならない。少なくともピアノ編曲では、真面目に取りあげることはできない。その効果たるや、小さなモーリッツの大胆な即興に似ているのだから絶望的だ。この猫の音楽が、シェーンベルクが指揮した演奏家たちを鼓舞しているのを見るのは、悲喜劇である。それに指揮者の顔の表情は、あるときは恍惚に満ち、あるときは絶望的なのだ。この恐ろしい光景は、脅迫された不気味な亡霊のような響きによって生まれ、人生を生きていく価値のあるものにする、喜びや光はなにもないわけだ！このような喜びのない悲嘆に満ちたシェーンベルクが、時代の感覚の精髓として認められたなら、私たちの子孫はなんてかわいそうなことになるのだろうか。

昨夜は、あなたが演奏する、巨匠ヴェルディの《オテロ》を聴きました。すでに年老いているにもかかわらず、音楽に人生の意味を入れることのできたあなたの能力を、二重に称賛しましょう。何せ、若さも喜びも光も知らない芸術の抑うつを聴いた直後に、人生の最良の部分に近づき、夜と影、恐怖と絶望、暗い感情から栄養を得たのだから。

シェーンベルクに献身的な、多くの優れた芸術家たちがシェーンベルクの提起した困難な課題を引き受けた。他にもないハンプルクのヴィンタニッツ＝ドルダは特筆に値する。彼女は歌うというわけではなかったにしても、驚くほど音楽的な演奏だった。彼女の共演者であるエドゥアルド・シュトイヤーマンも注目してよい。2台ピアノの3パート8手の怪物に対する彼の戦友は、ヘレン・ルイス・グロッソン、L.T.グリュンベルク、ヴェーベルンである。彼らは勇敢な4頭立て馬車だが、御者シェーンベルクは人質たちに何も分け与えなかった。

Nach der Arnold Schönberg-Matinée.

Betrachtungen von Hugo Rasch.

Nun hat der junge Berliner Harmoniumsaaal auch seine Sensation gehabt: Die Arnold Schönberg-Matinée am letzten Sonntag.

Vor einem, wenn auch nicht sehr zahlreichen, so doch qualitativ erlesenen Publikum kamen Lieder, Klavierstücke, und drei für zwei Klaviere achthändig arrangierte Orchesterstücke zum Vortrag.

Es waren höchst eigentümliche und, nach unseren landläufigen Begriffen, fragwürdige Genüsse, die da geboten wurden. Und doch kann man das Problem Schönberg nicht, wie das so oft geschieht, mit ein paar wegwerfenden, lieblosen Worten abtun. Zwei Verdachtsmomente liegen nahe. Ich möchte sie aber beide von der Hand weisen. Der erste ist der, daß man hier mit einem Schalk zu tun hat, der, vielleicht aufgereizt durch frühere Mißerfolge seiner verhältnismäßig harmlosen ersten Schaffensperiode, sich nun über Kritik und Publikum lustig macht. Wer „Blick“ hat und Schönberg nur ein paar Minuten beim Anhören seiner eigenen Werke oder gar beim Dirigieren (!) jener achthändigen Stücke beobachten konnte, wird, selbst wenn er die musikalische Entwicklung dieses Komponisten nicht kennt, nie mehr auf diesen Verdacht kommen. Der zweite, der wohl vielen Hörern aufgestiegen sein mag, betrifft Zweifel an Schönbergs geistiger Integrität. Doch auch diese Frage scheint mir unzulässig. Sezession, selbst wenn sie so weit geht wie hier und für die wir in der Malerei Dutzende von analogen Fällen haben, ist noch lange nicht gleichbedeutend mit Unzurechnungsfähigkeit. Es mag verführerisch erscheinen, Lombroso zu zitieren, der über die Kunst der Irrsinnigen wörtlich schreibt: „... Wie wir schon gesehen haben, entwickelt die Geisteskrankheit die Originalität bis zu einem hohen Grade in den genialen Menschen und ebenso in den mit Genie ausgestatteten Narren. Diese originelle Erfindungsgabe läßt sich sogar bei nur halbwahnsinnigen Menschen beobachten. Der Grund derselben liegt eben in der völligen Entiesselung der Einbildungskraft, welcher mithin Schöpfungen entspringen können, vor denen ein klarer berechnender Verstand, aus Furcht, ins Abgeschmackte, Lächerliche, Unvernünftige zu fallen, zurückschrecken würde.“ —

Es mag, wie gesagt, verführerisch sein, dieses Wortgeklingel auch hier anzuwenden, doch, es stimmt nicht, wie ebenso manches, was der eifrige Forscher niederschrieb. In der Kunst läßt sich am allerwenigsten mit solchen Allerwelts-etiquetten und Spezifizierungen arbeiten, gerade weil hier die

Grenzen wie kaum sonst wo, verwischt sind. Und einen Punkt möchte ich doch ganz besonders hervorheben. Will man denn ganz vergessen, was Schönberg schon geleistet hat? Für viele jener viel zu vielen freilich genügt der Name dieses Sezessionisten, um sofort zu einem — abschließenden Urteil zu kommen, auch wenn sich um ganz harmlose Jugendarbeiten handelt. Für die ist es „le nom qui fait le musique“... Aber, ganz ehrlich, gibt es viel neuere Werke, die seine symphonische Dichtung Pelléas und Mélisande, im vorigen Jahr von Oscar Fried hier aufgeführt, an Bedeutung und Fülle von Schönheiten überragen? Ist ein Mann, der mit solcher Konsequenz seine ihm hauptsächlich Spott und Hohn eintragenden Ideale verfolgt, moralisch und künstlerisch nicht turmhoch erhaben über all die erfolgslusternen Operetten- und Opernschreiber unserer Tage? Oder über so manche, die, weil sie früher mit ihrer ersten Kunst keine goldenen Lorbeeren ernteten, nun zu Sujets und Kompositionsallüren greifen, wie man sie z. B. neuerdings im „Schmuck der Madonna“ und ähnlichen Machwerken bestaunen kann, nur um es dem hochloblichen Publikum mündgerecht zu machen? Unserem Empfinden freilich sagen Werke aus früherer Zeit, wozu eben auch jenes „Pelléas und Mélisande“ noch zu zählen ist, mehr zu, wie denn auch in der Matinée unter den Liedern „Der Wanderer“ (Nietzsche) aus diesem Grande sichtlich am besten gefiel. Wer aber will leugnen, daß sogar in den „Hängenden Gärten“ Stellen von außerordentlicher Stärke zu finden sind? Warum sollen wir, wenn wir schon gar kein Verhältnis zu diesem Komponisten finden, diesem nicht zubilligen, daß er sich, in ehrlichem Suchen nach neuem, unerhört neuem, vielleicht augenblicklich verirrt hat? Warum sollen wir nicht hoffen können und ihm wünschen, daß er bald wieder zurückkommen möge? Warum diese jetzige Schaffensperiode nicht als ein Übergangsstadium betrachten wollen?

Etwas nur scheint mir bei Schönberg weit bedenkllicher als seine harmonischen Extravaganzen (gelinde gesagt), und das ist der vollkommene Mangel eines Gerippes seiner Musik, fehlendes Negieren von Begriffen, die wir bislang mit „Form“ zu bezeichnen gewohnt waren. Hier drängt sich ein Vergleich mit den Schwesterkünsten auf. Wir haben bei den Malern der Pariser und Wiener Sezession Vertreter, die in ihren Arbeiten frappante Ähnlichkeit mit Schönbergscher Musik haben. Warum aber blieb die Architektur doch, abgesehen von manchen äußerlichen Geschmacksverrenkungen, verschont von solchen Heimsuchungen? Weil dem Architekten doch jenes Gerippe, von unumstößlichen Naturgesetzen gefordert, einen Halt verleiht. Weil dieser sich schwer hüten wird, seine sezessionistischen Gelüste so weit zu treiben, daß er die Sicherheit seines Baues gefährdet. Das aber tut Schönberg und darauf scheinen mir die großen Bedenken, die man gegen seine Kunst unwillkürlich hegt, hauptsächlich zu fassen. Darum werden wir beim Anhören der neuen sechs Klavierstücke (1911) entweder mißmutig, oder brechen gelegentlich in herzhaftes Gelächter aus, und darum erscheinen uns die „drei Orchesterstücke (1909) als Gebilde einer kranken Phantasie. Das Molluskenhafte der Form, wenn man dieses Wort überhaupt anwenden darf, ist es, was m. E. mehr Opposition herausfordert als die unglaublich klingenden Harmoniefolgen. Aber, wie schon erwähnt, ist es nicht menschlicher und künstlerischer, der Hoffnung Raum zu lassen, daß wir vielleicht noch „einen dritten Schönberg“, eine Klärung des für unsren Gaumen augenblicklich ungenießbaren Mostes zu erwarten haben?

Ein voller Lichtstrahl aber fiel in jenes Konzert. Und

manchmal noch einen dritten Schönberg, eine Klärung des für unsren Gaumen augenblicklich ungenießbaren Mostes zu erwarten haben?

Ein voller Lichtstrahl aber fiel in jenes Konzert. Und das war die Bekanntschaft mit einer Sängerin vom Hamburger Stadttheater, namens Martha Winternitz-Dorda. Wie sie ihre Aufgabe, diese Schönbergschen Gesänge zu interpretieren, löste, war höchster Bewunderung wert.



⑤ “Signale Zeitung“, Berlin, 1912年2月

批評：Hugo Rasch

[Nach der Arnold Schönberg-Matinee]

さてベルリンの新しいハルモニウム・ザールはセンセーションだった。アルノルト・シェーンベルクのマチネコンサートが前の日曜日に開かれた。

観客は決して多くはないが、選りすぐりの人たちで、歌曲とピアノ曲と、2台ピアノ8手に編曲されたオーケストラ曲3曲が演奏された。

一般的な意見によると、きわめて風変わりで疑わしいものだったが、それなりに楽しいものであった。しかしよくあるように、シェーンベルクの問題を思いやりのない言葉であっさり片づけることはできない。嫌疑がかけられるふたつの要因は確かなように見える。しかし私はこれらふたつに反論したい。ひとつめは、私たちの前にいるのは悪戯者で、比較的困難のなかった初期の創作期に成功がなかったことに根をもって、批評家や聴衆を嘲笑の対象にしているのだという要因である。「洞察力」があつて、たった数分でも彼の作品を聴き、8手用に編曲された作品を指揮(!)する姿を見たひとなら、このような結論には決して至らないだろう。たとえ、この作曲家の音楽的な発展を知らなかったとしてもだ。嫌疑がかけられるふたつめの要因は、多くの聴者にはショックを与えるかもしれないが、シェーンベルクの心がよこしまではないかという疑いである。しかしこのような疑問は私には容認できないだろう。分離派でも、シェーンベルクと同じくらい進んでいて、彼らの絵画のなかに多くの類似を見つけることができるのだが、それだって、心の腐敗からの遠い叫びなのである。ここで、狂気の芸術について語ったロンボルソの言葉を引用する誘惑にかられてしまう。

「・・・私たちはすでに見たように、精神病の人も、たとえ聡明な人であっても、馬鹿な人であっても、等しく高度に独創性を発達させるのである。そしてこの独創性なる新奇は、半分狂気じみた人にでも観察されうるのだ。なぜならば、そこでは創造的な作品を生み出す想像力が完全に解放されるからである。しかし分析的な頭脳の持ち主は、趣味の悪さや奇怪な非合理に陥ることを恐れて、この想像力にしり込みしてしまうであろう。すでに述べたように、このような見た目はいいが冗長な言葉を使った誘惑にかられるかもしれないが、熱心な研究者たちが書いている他のことと同様に、これは真実ではない。芸術においてこのような漠然としてレットルや特徴づけをすることは許されないのである。なぜならば、芸術では境界線はほとんどなく、また曖昧だからである。私が特に指摘しておき

たいこと。それは、私たちは彼がすでに成し遂げたことを忘れてしまいたいのだろうか、ということだ。彼の成し遂げたあまりに多くのことに対して、彼を分離派と呼ぶことは、たとえあまり有害でない若いころの作品に関してだけであっても、容易にある結論に至るだろう。それらに対して、「音楽を創作する分離派」だと名付けられるだろう。・・・」

しかし正直言って、去年オスカー・フリードによって上演された彼の交響的な詩《ペレアスとメリザンド》をしのぐ、重要で内容のある新しい作品があるだろうか？ それにもかかわらず首尾一貫して彼の理念に従う人が、彼に対して道徳的あるいは芸術的にはそれほど徹底してはいないが、私たちの時代の扇情をあおるオペレッタやオペラのすべての作曲家に対して、嘲笑し侮蔑している人ではないだろうか？ あるいはクラシック音楽で栄誉を獲得し、例えば最近では《マドンナの装い》や似たような駄作でも、作曲でやりたいテーマを見つけた人を、大いに賞賛してくれる聴衆の気に入るようにだけしか作曲していないからと言って、笑うことができるだろうか？ 私たちの気持ちの上では、前述した《ペレアスとメリザンド》を含まれる初期の作品が、演奏会では明らかに私たちを楽しませたニーチェの詩による「さすらい人 *Der Wanderer*」よりも、私たちを楽しませてくれたと思っている。しかし《架空庭園の書》に並外れた力が見いだせないという人が、はたしているだろうか？たとえこの作品と何ら関係性が見出せないとしても、新しい、信じられないくらい新しいものを真摯に探していて、彼がおそらく一瞬道を誤ったとしてもどうして認めてられないのだろうか？ どうした私たちは彼がウィーンに戻ってくることを期待し、願ってはいけないのだろうか？ どうしてこの現在の創造的な時期を過渡期として見なさなくてはならないのだろうか？

シェーンベルクについては、彼の（穏やかに言えば）常軌を逸した和声よりも混乱させる何かがあるように、私には思われる。それは彼の音楽に構造が完全に欠如していること、私たちがこれまで「形式」ということで説明することに慣れてきた概念を否定していることである。ここで姉妹芸術家との比較をしなくてはならないだろう。私たちはパリの画家とウィーンの影響派の代表者の作品なかに、シェーンベルク派の音楽と顕著な類似性をみた。しかしなぜ建築家は表面的な悪趣味を除けば、このような災厄は免れているのだろうか？ なぜならば、変更することのできない自然法則によって求められる構造が、建築家の身を守っているのである。なぜならば、建築家たちは、建物の安全性を危うくするような、影響派たちの欲求とは一線を引いているからである。しかしながらシェーンベルクはこのようなことをして、それゆえに彼の芸術に敵対する障害を生み出してしまったのであ

る。それゆえに、彼の新しい《6つのピアノ曲》(1911)を聴いている間、私たちは不機嫌になり、または時々高笑いをしてしまったのである。そして《3つのオーケストラ曲》(1909)は私たちには、病的な想像力の産物のように思われるのだ。こんな言葉を使ってよければ、それは「軟体動物のような」形式で、私の意見では、信じがたいような和声の連続よりも多くの批判を招いた。しかしすでに言及したように、私たちがおそらくまだ「第3のシェーンベルク」、すなわち上あごについたちょっと不快なワインの残りをぬぐうことに期待を寄せることは、人間的でもないし芸術的ではない。

それにしても、この演奏会にはひとつだけ光の輝きがあった。それはハンブルク市立劇場のマルタ・ヴィンタニッツ＝ドルダという名の歌手を招いたことである。これらのシェーンベルクの歌曲を演奏するために彼女が課題を解決したそのやり方は称賛に値する。

Klose & Seidel

==== Bureau für Zeitungsausschnitte. ====
 Berlin NO. 43, Georgenkirchplatz 211.

(Liest die meisten Zeitungen und ist das
 bestorganisierte Bureau Deutschlands.)

Zeitung: **Leipziger Neueste Nachrichten**

Ort: **Leipzig**

Datum: **9. Feb. 1912**

Dr. Kl. Kompositionen von Arnold Schönberg. Aus Berlin wird uns geschrieben: Kunst ist Freiheit. Schönberg ist der Revolutionär, der das Musikvolk von dem Absolutismus anmahender Traditionen erlöst. Ob er der Starke ist, die Revolution zu leiten? Ob er selbst von ihr verschlungen wird — wer will das heute sagen! Schönberg bricht mit alter Harmonik und Form. Die Gesäße sind verbraucht. Selbst ein Brahms kam in den Geruch des Beethovenkopisten. So verdient Schönbergs Beginnen unser Interesse. Er ist übrigens nicht der erste Pflanzler. Die jüngsten Franzosen sind ihm vorangegangen. Diese Franzosen aber haben vor ihm eines voraus: sie bauen ihre ernenen Tonwelten auf dem Boden einer zuvor erworbenen Volkultur auf. Der Boden, auf dem Schönbergs Blumen blühen, ist Unkultur. Es gab fünf Gesänge älteren Datums, sechs Klavierstücke (1911), den Niederzylinder „Das Buch der hängenden Gärten“ (1908) und drei Orchesterstücke, arrangiert für zwei Klaviere (1909), zu hören. In allen diesen Werken wird man lange nach Dreilängen suchen. Die Zwischentöne, die Nebentöne sind an die Stelle der alten Haupttöne getreten. Das uns das kraus, daß uns das schlecht klingt, macht die falsche Gewöhnung unseres Ohres. Sagt Schönberg. Gewöhnen wir also unser Ohr um. Daß dies nicht so schnell geht, daß die Hörer am liebsten davonlaufen möchten, beweist nur die Wichtigkeit dieser Theorie. Sagt Schönberg. Widerspruch ist immer anregend. Und für diese Anregung schulden wir Schönberg Dank. Ueberzeugen konnte er uns nicht. Praxis und Theorie sind eben verschiedene Dinge. Aber die Theorie Schönbergs kann noch einmal praktische Erfolge bringen. Warten wirs ab.

⑥ “Leipziger Neuester Nachrichten“, 1912 年 2 月 9 日

批評：Dr. Kl.

[Komposition von Arnold Schönberg]

ベルリンから私たちへ「芸術は自由である」という言葉が送られてきた。シェーンベルクは、強固な伝統の絶対主義から音楽の民を解放した革命家である。しかし彼には革命を指導するほどの力があるのか？ 彼自身が革命に巻き込まれるのを望むのだろうか、今日いったい誰がそう言えるのだろうか！ 彼は古いハ和声と形式を壊した。このような器は使い果たされた。ブラームスでさえベートーヴェンの模倣という疑いをかけられた。だからシェーンベルクの試みは私たちの関心を得るに足るのだ。しかし彼が最初の関心を引く人物ではない。最近のフランス作曲家たちの方が彼の先を行っている。これらフランスの作曲家は彼により有利なのである。というのも彼らはすでに十分に洗練された文化において新しい響きを創造しているからだ。しかしシェーンベルクという花が咲いた土地には文化というものが欠けているのだ。過去の五つの歌曲、6つのピアノ曲（1911）、《架空庭園の書》による連作歌曲（1908）、そして2台のピアノ用に編曲された3つのオーケストラ曲が演奏された。これらすべての作品で、3和音を探すのに時間がかかる。中間音や副次音が音階音にとって代わった。この音楽が私たちにとって雑然として好ましく響きかないという事実は、私たちの耳が間違った聴き方をしているからだと、シェーンベルクは言う。だから私たちは耳を矯正する必要がある。しかしこれは簡単にできることではないし、聞き手もそのようにはしたくないということが、この理論の正しさを証明しているわけである。矛盾は常に興奮を伴う。この興奮ゆえに、私たちはシェーンベルクに感謝しよう。彼自身は私たちを納得させようとは思わないだろう。実践的な経験と理論は別物だが、シェーンベルクの理論は実践的な結果をもたらしてくれるだろう。結果を見るまで待とうではないか。

Arnold Schönberg veranstaltete ein Konzert mit eigenen Kompositionen. Er hatte seine Kunst in den intimen Raum des Harmoniumsals geführt, sie furchtlos Aug' in Auge mit dem Publikum gestellt. Aber die Skandalgeenen, die sich bei Schönbergs Konzerten in Wien ereigneten, wiederholten sich in Berlin nicht. Man nahm diese Musik, wiewohl ihr Schöpfer sein Kühnstes und Letztes bot, mit Achtung auf, vielleicht in dem Gefühl, das sich hier etwas vollzog, dem man nicht mit dem ersten Blick bis auf den Grund sehen kann. Will man ausdrücken, worin sich Schönberg von den meisten Komponisten der Gegenwart unterscheidet, so wäre etwa zu sagen, daß ihm die Zukunft bereits in Fleisch und Blut übergegangen ist, die Zukunft, um welche die andern erst nur herumspikulieren, herumschwärmen, herumspielen. Dementprechend ist alles, was Vergangenheit heißt, bis aufs kleinste Stäubchen aus seiner Musik herausgefegt. Die alte Symmetrie der Form, die wir gewöhnlich mit der „Schönheit“ identifizieren (als Sklaven des Hellenismus), die programmäßige Art der Themenaufstellung, ihrer Entwicklung, ihrer Durchführung, die feineren Grenzen der Tonalität — alles ist gefallen. Schon Beethoven rief Steine aus diesem alten ästhetischen Gebäude heraus, Wagner stürzte es zur Hälfte nieder (selbst Brahms blieb dabei nicht untätig), Strauß und andere setzten das Werk fort, so gut sie konnten, Schönberg entfernt die Trümmer und macht den Platz frei für die neue, extrem individuelle musikalische Kunst des Seelennaturalismus. Werden die alten Formen nach dem Prinzip der Quantität angebaut, so die neuen nach dem der Qualität. Wo früher beispielsweise die Taktzahl (Quantität) des Nachsatzes der des Vorderatzes genau entsprechen mußte, kann jetzt ein Akkord, ein

Ton, mehreren Takte das Gegengewicht halten, sofern ihre qualitative Bedeutung stark genug ist. Wo man also früher eine gekläarte künstlerische Wirkung gleichsam durch das Zählen der Takte zu gewinnen suchte, wird diese heute durch das Gewicht, durch die Intensität und die Wahrheit des Ausdrucks angestrebt. Wegen der Aufhebung der Symmetrie, wegen der intensiven, alte Regeln nicht respektierenden Erweiterung der Harmonie, gerät Schönbergs Kunst natürlich in den Ruf der Formlosigkeit, der Willkür und der Spielerei. So daß ein Liebhaber der alten Form, welcher dennoch den inneren Zusammenhang der Schönbergschen Musik dunkel spürte, zu dem entzückenden Wort von der „einheitlichen Formlosigkeit“ getrieben wurde. — Intensität des Ausdrucks ist in Schönbergs Musik bis zu weißglühendem Grad vorhanden. In den „sechs Klavierstücken“ (vorgetragen von Louis Clouffon), Momentanaufnahmen eigenartiger, schnell wechselnder Seelenzustände, trägt ihre äußerst gedrungene Kürze zur künstlerischen Wirkung, zur Intensität und Wahrheit des Ausdrucks wesentlich bei. Die seltsam individuelle Gefühls- und Phantastikwelt von Stejan Georges „Buch der hängenden Gärten“ wird mit so erschauerlicher Stimmungseinheit, Knappheit, Zartheit und Anschaulichkeit von Schönbergs Musik realisiert, daß man sich diese Gedächtnisse ohne diese (aber auch nur gerade diese) Musik nicht mehr denken kann. Das schwierige Problem des modernen Liedes: wie nämlich die Musik zugleich Dienerin und Herrin sein kann, sich dichterischen Einzelheiten fügen und trotzdem ein einheitliches musikalisches Ganze bilden soll, scheint mir ganz vollkommen hier gelöst. Ebenso vollkommen wie bei Hugo Wolf, nur daß hier die Musik in entlegene Bereiche eindringt, die Wolf noch nicht sah. (Der Liederzyklus wurde übrigens von Martha Winternitz-Dorda aus Hamburg herrlich gesungen und nicht minder herrlich auf dem Klavier begleitet von dem jungen Eduard Steuermann). Die drei Orchesterstücke mit ihren jähen, kolossalen Gewittern, ihren im Sonnenlicht spielenden Tönen und ihren tausend bunten Seltsamkeiten wurden zum Schluß auf zwei Klavieren von den Herren Clouffon, Steuermann, Dr. A. v. Webern und E. T. Grünberg vorgetragen. — Wahrscheinlich wird Schönbergs Musik geraume Zeit noch auf das Eis unserer Befangenheit, unseres Mißtrauens und unserer Vorurteile glücken müssen, ehe sie es zerschmilzt. G. G.

⑦ (出典が明記されていない) 1912年2月

批評：G.G. (Georg Gräner)

[タイトルなし]

アルノルト・シェーンベルクが自作品による演奏会を開催した。彼はハルモニウム・ザールというゆったりと落ち着いた空間に彼の作品を持ち込み、大胆不敵にも観客の目前に晒したのであった。しかしウィーンでのシェーンベルクの数々の演奏会で巻き起こったようなスキャンダルな場面は、ベルリンでは繰り返すは見られなかった。作曲家はきわめて先鋭的なものを提供したのだが、ある人はこの音楽に関心を示して、おそらく一回見ただけでは根本的なことまではわからない何かがここで生じていたのだと感じていたであろう。シェーンベルクは他の多くの現代作曲家とどこが違うのかを説明するならば、こういうふうに言えるかもしれない。未来が彼の血肉となっていて、その未来について他の人たちは最初は想像にふけったり、周りに群がったり、もてあそんだりしているのだ。結局のところ、彼の音楽からは、過去と呼ばれるものはすべて、木っ端みじんに掃き出されてしまったのだ。

(ヘレニズムの奴隷である) 私たちが通常「美」と同一視している形式の伝統的な対称性、主題の標題的な提示法、主題の発展や展開、調性という石のように硬い境界、これらすべてが崩れ去った。すでにベートーヴェンはこの古い美的建築から石を抜き出し、ワーグナーはその半分を解体した(ここではブラームスさえ何もしなかったわけではなかった)、シュトラウスとその他の人たちはさらにこの仕事をできる限り継続した。そしてシェーンベルクは塔を撤去し、残骸を取り除いて、精神自然主義から生まれる新しい、きわめて個性的な音楽芸術のために、自由な空間を用意したのである。

古い形式は量の原理の従って、新しい形式は質の原理に従って形成された。例えば、以前では後楽節の小節数(量)は前楽節の数と正確に対応していなくてはならなかったが、しかし今日では、たとえひとつの和音、あるいはひとつの音であっても、その対比の質的な意味が十分に強ければ、釣り合いを保つことができるのだ。あるいは以前は純粋に芸術的な効果は小節数から見つけられようとしていたが、今は表現の重さ、強さ、そして真実性によって追及されるのだ。シェーンベルクの芸術は、対称性の放棄、古い規則を尊重しない和声の積極的な拡大によって、ごく自然に、無形式、恣意、戯れといった風評を得たのである。しかしながらシェーンベルクの音楽の内的関連性を密かに追跡するような、古い形式の愛好家なら、「統一された無形式」という魅力的な言葉へと駆られるだろう。

表現の激しさはシェーンベルクの音楽では、白熱状態に達している。即座に変化する感情の独特な瞬間撮影ともいえる、(グロッソンによって演奏された)《6つのピアノ曲》では、きわめて切迫した簡潔性が、芸術的な効果、表現の強さと真実性を生み出している。シュテファン・ゲオルゲの『架空庭園の書』の奇妙で個性的な感覚と幻想的な世界は、シェーンベルク音楽の驚くべき雰囲気との調和と、簡潔さと、優しさと、鮮やかさによって現実のものにされたので、人々はもはやこれらの詩を(まさにこれらの)音楽なしで想像することさえできないのだ。現代歌曲の難しい問題、つまりいかにして音楽は使用人であると同時に主人でありうるのか、詩のディテールに屈服し、それにもかかわらず音楽的な完全さを構築できるのかという問題は、私にはここでは完全に解決されたように思えた。それはフーゴー・ヴォルフでの解決と同じほど完全なものであった。もっとも音楽はヴォルフがまだ見たこともない遠い領域に達していたのではあるが。(ちなみに、この連作歌曲はハンブルク出身のマルタ・ヴィンターニッツ・ドルダによって心を込めて歌われ、そして若いエドゥアルド・シュトイヤーマンによって堂々と伴奏された。)そしてプログラムの最後に2台ピアノでもって、グロッソン、シュトイヤーマン、A.v.ヴェーベルン、L.T.グリエンベルクの諸氏によって、3曲のオーケストラ作品が演奏されたが、これら作品には突然の巨大な雷雨、陽気な光に満ちた響き、そして何千もの色鮮やかな奇抜さが満ちていた。

おそらくシェーンベルクの音楽は、私たちの無意識、疑念、偏見という氷の上で、それが溶けるまでかなりの時間、これからも燃え続けるだろう。

Theaterzeitung.

**„Lebende österreichische Kom-
ponisten.“**

(Zwei Abende des Akademischen Verbandes
für Literatur und Musik.)

In den Darbietungen der Wiener Musikfest-
woche ist die Kunst der Lebenden ausgeschaltet
worden. Aus Gründen, die eintönig sind; so
verstimmend es wirken mochte, daß gerade bei der
ersten derartigen Wiener Veranstaltung großen
Stils wieder nur der Reichthum des Claviers gezeigt
und der Besitz des Fests zurückgedrängt wurde, und
so ärgerlich der Gedanke ist, daß auch Gustav
Mahler in dem Festprogramme gefehlt hätte, wenn
jenseitig glühende Lebendigkeit nicht vor Jahres-
frist durch den blinden Zufall einer tödlichen Krank-
heit ausgeblüht worden wäre. Aber wenn der
Grundgedanke dieses Musikfestes — jene Meister-
werke der Tonkunst vorzuführen, die auf Wiener
Boden gewirkt sind — mit Hervorhebung der
Lebenden hätte durchgeführt werden sollen, so hätte
entweder die ganze Veranstaltung Dimensionen an-
genommen, an die man sich bei einem ersten Ver-
such noch nicht wagte, oder man hätte den Ton-
dichtern unserer Zeit einen verhältnismäßig so
langen Raum gewähren können, daß der
Kränkungen und Zurücksetzungen kein Ende gewesen
wäre; von der heiklen Aufgabe, hier Grenzen zu
ziehen, ganz abgesehen. Trotzdem: die bereit ent-
standene Lücke ist von allen mit Verdrüß empfunden
worden, denen die österreichische Musik von heute in
ihrem schon Eroberten und in ihren Begriffen
einen entscheidenden Anteil am Leben und an der
Entwicklung der Gegenwartskunst bedeutet — und
einen vielfach unerkannten und unterschätzten dazu.
Gar nicht davon zu sprechen, daß trotz jenes

Gar nicht davon zu sprechen, daß trotz jenes
Prinzips die Werke des als 82-jährigen Ehrendoktors
der Musik unter uns lebenden Meisters unbedingt
ins Festprogramm gehört hätten; nicht nur, weil
diese Werke in ihrem ergötlichen Borne, ihrer
flammenden Sinnlichkeit, ihrem Glanz und ihrer
Wärme einen unverkennbar neuen, bereichernden
Ton in die Musik getragen haben, sondern weil
diese Schöpfungen ein Abgeschlossenes bedeuten, das
jenseits von Leben und Sterben steht und dem der
Tod nichts mehr anhaben kann; und daß der
Schöpfer dieser Werke unter uns lebt, hätte ein
Ansporn mehr sein sollen, sie diesmal zum Er-
stlingen zu bringen. Es braucht wohl niemandem,
der von österreichischer Musik weiß, erst gesagt
werden, daß hier von Karl Goldmark ge-
sprochen wird.

Aus diesen Empfindungen heraus wollte
offenbar der für die Kunst der Lebenden in schöner
Begeisterung und unablässiger Tatkraft werbende
Akademische Verband das offizielle Pro-
gramm ergänzen und den Lebenden zu ihrem Recht
verhelfen. Nur daß leider diese Veranstaltung —
nicht in ihrem Gelingen, aber in ihrer Anlage —
weniger geglückt scheint als die meisten anderen
dieser famosen jungen Menschen, die sich so über-
zeugt und selbstlos in den Dienst der gegenwärtig
Schaffenden, und der österreichischen insbesondere,
gestellt haben und die (neben dem Völkharmonischen
Chor) fast die einzigen sind, denen man die Vor-
führung wichtiger und anregender neuer Werke dankt.
Aber diesmal scheinen sie übel beraten worden zu
sein. Schon in der Art der Ankündigung dieser
Abende, die — ganz unbeabsichtigt, ich weiß es —
den Anschein der Ausnützung einer Situation (eben
der Musikfestwoche) machen mußte; vor allem aber
in der Art ihres Programmes, das mir an einem
fundamentalen Irrtum zu leiden scheint. Wenn es
hieß, während der Musikfestwoche die Lebenden
vorzuführen, so mußten andere Prinzipien
gelten als jene der Propaganda für noch
ringende Talente, für deren Verständnis
man sich ja zu allen anderen Zeiten einsetzen mag,
nur gerade in jenen Tagen nicht, in denen es sich

Nr. 183 Wien, Sonntag

darum handelte, die repräsentativen, nicht bloß die begabten Komponisten des heutigen Wien zu zeigen. Zu diesen Repräsentativen gehören Goldmark, Fuchs, Richard Mandl, Wittner sicherlich ebenso wie Schönberg, Zemlinsky und Schreker, und ebenso sicher gehören die noch mitten in ihrer Entwicklung stehenden, nach ihrem Selbst suchenden und ihre Kräfte erst messenden Schönberg-Jünger Anton v. Webern und Alban Berg nicht zu ihnen. Wollte man aber auch die Allerjüngsten vorführen, so hätte der geniale Knabe Erich Korngold unbedingt auch auf diesem Programm stehen müssen, und wenn über die Grenzen Wiens hinausgegangen und einiges von den bedeutenden, in vollem Blühen des Talentes drangenden jungen tschechischen Meistern Suk und Novak geseht wurde, so wäre es Pflicht gewesen, den dämonisch begabten Ungarn Bela Bartok nicht beiseite stellen zu lassen. Diese Einseitigkeit des Programmes brachte es mit sich, daß aus der herzlich zu begrüßenden „Ausfüllung der Lücken“ etwas wie ein Protest wurde und eine gleichzeitig ausgegebene Flugschrift, in der neben ein, zwei gut gefassten Dingen ein Bunt von unreisen, anmaßenden und gerade in diesen Augenblicke unzeitgemäßen Angriffen zu lesen stand, hat diesen Protestcharakter nur verstärkt. Die „Ergänzung“ wäre schon gewesen; der Protest war dauernd, weil er daneben traf. Sogar, wenn das Sachliche zutrifft — und für unsere Verhältnisse im allgemeinen trifft das meiste zu — war es zu anderer Zeit auszusprechen, als gerade in jener, wo dies Zutreffende fehlte. In dem Moment, in dem in einer Reihe von glanzvollen Interpretationen den Traum derer erfüllen halfen, die die Kunst aus dem Alltag fortzücken und zum Fest gestalten wollen, hätte kein Mißton erklingen dürfen. Am wenigsten von denen, die bisher eines der belebendsten Elemente in unserem künstlerischen Leben bedeuteten.

Ueber die fast durchaus von früher her bekannten Werke, die an beiden Abenden zur Aufführung gelangten, nur ein paar kurze Worte. Neu waren einige außerordentlich kluge, in subtilen Stimmungen webende, aus träumerischer Seele tönende Klavierstücke von Josef Suk und zwei prächtige Landschaftsbilder für Klavier von Vítěslav Novak; Naturlaute voll Kraft und Klarheit, Musik des dunkelnden Waldes, des rauschenden Meeres in ziminierende Tonboje gebracht. Alle von S. Stepan wunderbar gespielt. Neu war eine einsägige, von Richard Goldschmied vorzüglich wiedergegebene Klavierkonzerte von Alban Berg; ein Stück, das von Talent überschäumt; von einem Talent, dessen innere Ordnung freilich nicht immer zu spüren ist, dessen temperamentvolle Partikeln sich in schönen Einfällen (motivischer und harmonischer Art) ausdrückt, das aber gerne noch das eben Gesundene und Gebundene wieder auflöst und sich in Experimente und Abenteuer verliert, aber dessen kräftiges Dasein nicht zu verkennen ist. Und neu waren vier Stücke für Geige und Klavier von Anton von Webern, die der Komponist mit Arnold Rosé spielte und über die ich eine Meinung nicht aussprechen darf, weil ich zu diesen, nur aus wenigen Takten knapp gefügten Gebilden keinen Zugang finden kann, in ihnen (vorläufig wenigstens) nur ein unbestimmtes und unbestimmbares Klingen, ja manchmal nur klingendes Geräusch höre und infolge dessen nicht das Recht habe, Urteile über diese seltsamen tönenden Aphorismen eines Komponisten zu formulieren, dessen Ernst und dessen Begabung mir außer Zweifel stehen. Daß es mir mit Schönbergs — von Frau Winteritz Dorda mit intensiver Empfindung gesungenen — fünfzehn Liedern nach Georgeschen Dichtungen ebenso geht, darf ich nicht verschweigen; ebenso wenig, daß ich davon überzeugt bin, daß die Unzulänglichkeit an mir selbst liegt, wenn ich diesen Gesängen, in denen einzelne Wendungen recht schon mit merkwürdiger Eindringlichkeit ergreifen, nicht nahe kommen kann und wenn sie mir eintönig und

grau scheinen. Schon deshalb, weil ich bekennen muß (ich kann hier nur ganz subliminär sprechen), daß mir das vom Rosé-Quartett und Frau Winteritz herrlich interpretierte Streichquartett mit Gesang, bei dessen Erstausführung es mir und anderen nicht anders ergangen ist als jetzt bei den George-Liedern, diesmal tiefsten Eindruck gemacht hat; im ersten Satz umspinnen den Hörenden so viel Sehnsucht und Schmerz, im zweiten tobt ein so verzweifelter Galgenhumor und in den beiden Schlusssätzen mit Gesang ist so viel erschütternde Wahrheit, daß man erst später zum Bewußtsein kommt, mit welcher formalen Kunst das Werk gebaut, mit welcher verbissener Konsequenz und Energie die Einheitlichkeit des thematischen Gefüges gewahrt ist und wie seßhaft die harmonischen Akzidentien sind, die sich aus der strengen Polyphonie des Ganzen ergeben. Gerade dieser Eindruck ist es, der dem späteren Werke gegenüber, das sich dem Hörer noch verschließt, Schweigen und Warten gebietet; und bis jetzt hat sich dies Warten bei Schönberg noch immer gelohnt. — In Franz Schrekers Liedern, die Frau Dr. Dridge mit reifer Kunst und großem Ausdruck sang, besaubern die seltsamen, mythischen Klänge immer wieder, die er wie kaum ein anderer

für übernatürliche Dinge und auch für die geheimnisvollen Stimmen des Unbelebten zu mischen weiß; Klänge, die überreden und gleichzeitig erschauern machen, die unheimlich und lockend zugleich sind. Ueber Zemlinsky's Maeterlinck-Gesänge habe ich meiner Meinung schon Ausdruck gegeben, indem ich sie an einem der Abende des „Merker“ zur Aufführung brachte; sein Streichquartett ist eine in Brahms'schen Welten wurzelnde, innerlich bewegte und seßhafte, aber für sein Wesen — wie es sich jetzt zeigt — nicht gerade bezeichnende Jugendarbeit.

Zwei interessante Abende, wie man sieht. Sie wären es doppelt gewesen, wenn sie zu einer anderen Zeit stattgefunden hätten; wenn nicht die ausschaltende Willkürlichkeit der Gruppierung und die Einseitigkeit der Polemik, die in diesem Programm lag, einen verstimmennden Reizgeschmack gehabt hätten. Es wäre zu bedauern, wenn der akademische Verband sich auf die Absichten eines engen Kreises einschwören wollte und nicht wie bisher, offene Herzen und offene Sinne für alles bewahren würde, was wirklich Kunst ist, mag sie von welcher „Partei“ immer kommen. Denn sonst wären sie von Kunst und Kultur ferne gerückt, als sie es zuvor waren.

Richard Spehl.

⑧ “Fremdenblatt Theaterzeitung“, 1912年7月7日

批評：Richard Specht

[Lebende österreichische Komponisten]

「ウィーン音楽祭週間」の演奏において、生の芸術は排除されてしまった。しかし排除された理由もそれほど不当ではなかった。時代の豊かさが再び示され、今日の豊かさが強調される、ウィーンでの最初の壮大なこのようなイベントにあって、彼の芸術はあまりにも歓迎されなかった。マーラーという誇り高き人物は恐ろしい予測不可能な病の知らせでようやく年の終わりになって、その存在が意識されるようになったとはいえ、彼がこの音楽祭に招待されなかったことにも似ている。もしこの音楽祭の基本理念、すなわち、同時代の作品を含めたウィーンで成熟した優れた作品を演奏するという考えが達成されれば、イベント全体が最初の試みで境界線をひくという難しい仕事というリスクをとらずにすんだであろう。それにもかかわらず、不満に思う人たちやオーストリア音楽が生活の大切な一部分として発達した現代芸術だと考える人たちは、そこに生じたギャップを感じたのである。

言うまでもないことだが、いまだ存命中の82歳の音楽賞博士は、彼の異国的な華やかさ、燃える情熱、彼らの光と彼らの温かい作品をもって、この音楽週間のプログラムにふさわしい人物だろう。議論の余地のない新しさ、豊かにする響きを音楽の中に導いたからだけではなく、これら創造は生と死（音は死を害さない）を越えた達成を象徴するからでもある。この作品の創造者は、私たちとともに生きており、最終的にはこれら作品が演奏されることを促すことができるであろう。やっと聴かせるほど興味を引くものだっただろう。オーストリアの音楽について理解している人なら、私たちが話題にしているのがカール・ゴルトマルクであることは明らかだろう。

このような気持ちから、生の芸術を情熱とエネルギーを持って宣伝した芸術文化協会は、生あるもの正統性を守るために、完全な公式プログラムを求めた。しかし不運なことに、これらイベントは理念においては、これら有名な若者たちによって企画された他のイベントほどには、あまり成功しなかったのだ。これら若者たちはほとんどがオーストリア人で、現代作品に奉仕することに心身を捧げ、フィルハーモニー合唱団を除いて、彼らのほとんどに対して私たちは、重要でエキサイティングな新作を演奏してくれたことを感謝しているのである。これらのイベントは彼らの構想通りの成功といえるものではなかった。しかし今回、彼らについての報道は劣悪であったように思える。これら夜の演奏会の宣伝の仕

方においても、プログラムは私には根本的な間違いをしているように思えたのであるが、彼らが意図的ではないにしろ、(音楽祭週間という)この状況を食物にしているように見えたのも確かである。もし音楽祭週間のなかで、生の表現が意図されていたとするならば、他の理念がこれらの格闘する才能の宣伝として使われなくてはならないだろう。というのも、テーマが代表的であって、決して才能あるこの時代のウィーンの作曲家を紹介することではなかったにしても、彼らの理解はいかなるときでも進むことができたからである。これらの代表者とは、ゴルトマルク、フックス、リヒャルト、マンル、ビットナーであり、確かにシェーンベルク、ツェムリンスキーそしてシュレーカーではなかった。そしてシェーンベルクの信望者である A.v.ヴェーベルンとアルバン・ベルクのように、発展途上にあたり自分自身をまだ見極めている段階だったり、自分の技量を測っていたりする人たちでもなかったのだ。もし人々が最も新しいものを示したかったならば、才能豊かな若い男 E.コルンゴルドをプログラムに入れるべきだった。さらにウィーン以外に重要で才能ある人物を求めるならば、凶暴な才能の持ち主ハンガリー人のバルトークはさておき、若いチェコの教師スークとノヴァクがいる。プログラムの一面性であったことは確かで、ギャップを埋めようとした心からの配慮が抗議に変わり、未熟なで混乱に満ちたチラシが、このときは攻撃の開始を知らせたわけではなかったが読みあげられ、ますます抗議の声を高めたのである。とにかく終えられたのだから、うまくいったということだろう。しかしその抗議は的を射たものでなかったもので、遺憾だった。たとえ客観的に正しかったにしても、今回の私たちの状況については、この抗議が重要となる、もっと別の機会に抗議はされるべきだったのであろう。芸術が日常から取り出して祝う彼らの夢を、一連の素晴らしい演奏を満たす瞬間に、意見の相違などはないのだ。そして私たちの芸術的な人生で最も刺激的な要素の1つであった人々からでなく。

2夜の両方で演奏された、既に知られた作品について、少しだけ加えておこう。いくらかの稀な響きは新しく、絶妙な雰囲気を作り出したヨーゼフ・スークによるピアノ作品は、夢見る魂から鳴り響き、ヴェテスロフ・ノヴァクはピアノのための2つの輝かしい風景を現した。それらは自然の力に満ち、表現力がある。暗い森の音楽、ざわめく海の音楽、説得力のある象徴を提供した。すべては H.シュテパンが見事に演奏した。新しいのは、R.ゴルトシュミートが卓越した演奏で見せた1楽章からなるベルクのピアノ・ソナタだ。この作品は才能満ち溢れる、才能から内なる秩序に、もちろんいつも感じるわけではないが、その感情の多い優しさは美しい着想(モチーフ的、和声的な方法で)のなかに現われて

いた。しかしその発見と結びつきは喜びのうちにほどかれ、実験と冒険のなかに消えてなくなる。だが、その力ある存在は誤認のしようがないほど明らかである。新作は、ヴェーベルンのヴァイオリンとピアノのための4つの小品で、作曲家とアルノルト・ロゼのふたりで演奏したが、それについて私は自分の考えを表わすべきではない。なぜなら、私はたったいくらかの小節から、つなぎ合わされた建物から小さな通用口も見つけることができず、そのなかで（少なくとも一曲目は）ただ漠然とした、定かではない音を聴き、ときたま騒音を聴いたからだ。その結果として作曲家は大真面目であったし、その才能は疑問の余地がないのだが、彼が言い表した奇妙な音のアフォーリズムについて評価を下す権利は、私にはない。

私は否定できない。ヴィンターニッツ・ドルダが心を集中して歌った、ゲオルゲの歌詞によるシェーンベルクの15曲について、同じことを感じたことを。また同じく私は否定できない。つながりが感じられないのは私のせいであり、それらと関係を築くことができないというのは、それらが単調で灰色であることを。確かにいくつかの表現はすでに途方もない力で私を魅了し始めたといいたことは事実だったのに。ここではまったく主観的にしか言えないが、私は次のことを認めなければならない。私にとってロゼ・カルテットとヴィンタニッツの崇高な力強い、声楽付き弦楽四重奏曲の演奏は、それを聴いている最初は私と他の人たちは、今のゲオルグ歌曲の場合と同じことを感じていて、今度は最も深い印象を与えたのである。第1楽章においては、聴衆は熱望と痛みに囲まれ、次の楽章では自暴自棄のブラックユーモアのような怒りが起き、声楽を伴う最後のふたつの楽章では、最終的には恐ろしい真実が現れるのだ。その真実とは、人はようやく最後になって、作品がどのような形式で構成されているのかを理解し、そのような厳しい一貫性とエネルギーをもって、主題構造の統一性は保存され、そして作品全体の厳格なポリフォニーから生じる偶然的和声が、いかに強く人の心をつまえるかということである。まさしくこのような印象が、聴衆にとってはまだ判然としない後期の作品に関して、沈黙と待機を命じるものだ。そして今ようやく、その待機状態はシェーンベルクによって解除されたのである。フランツ・シュレーカーの歌曲では、ドリルが成熟した方法で表現豊かに歌い、彼は奇妙で神秘的な響きで何度も彼は誰にもそんな生命のない天上的な（確信させるような、またぞっとさせるような響き。それは同時に不気味で魅惑的な）神秘的な雰囲気をつくれないことを知っている。ツェムリンスキーのメーテルランク歌曲については、私はすでに『メルカー』の夕刊に私の意見を述べたが、彼のカルテットはブラームスの世界に根差しており、内的

な動き、実に面白いがその本質は（それ自体が今示しているように）若き日の作品を表わすわけではない。

人々が認めたように、興味深い2晩だった。もう一度演奏会があれば、きっと2倍に興味深いものになるだろう。これらのプログラムに見られる選択の野蛮なまでの排他性と問題の一面性は、後味の悪さを残さないだろう。しかし残念なことに、芸術文化協会は小さなグループの思い入れだけに集中しすぎて、そのグループがどこから来たのかに気を留めることなく、以前のように、真に芸術的なすべてに寛大な心を開かなかったのである。もしそうしていたら、以前よりもずっと、芸術や文化をもっと先に進めていたであろう。

(Akademischer Verband für Literatur und Musik.)
 Der Akademische Verband für Literatur und Musik fühlte sich berufen, die Lücken, welche seiner Meinung nach das Programm der offiziellen Musikfestwoche aufwies, durch zwei Konzerte auszufüllen mit dem ungefähren Motto: „Platz für die Lebenden!“ Eine gute Idee, die aber an der offenen Einseitigkeit der Durchführung litt. Leben denn in Oesterreich wirklich keine anderen berücksichtigungswerten Tonkünstler, als die in den Abende des Akademischen Verbandes aufgenommenen? Gibt es nicht nur mehr Schönberg und seine Schule?

Blatt.

4. Juli 1912

Seite 19

Antwort: die Musikfestwoche war ein Versuch und dazu ein gewagter Versuch. Man konnte diesmal nur berühmte Werke und unbestrittene Kunst aufführen lassen. Der Versuch ist geglückt, die Festwoche hat sich bewährt und eingebürgert und hat so auf die vornehmste Art schon für ähnliche Veranstaltungen in den kommenden Jahren gewonnen. Sie hat damit den „Lebenden“, die in der Zukunft ganz bestimmt mitreden werden, viel mehr genützt als die beiden Konzerte des Akademischen Verbandes, welche — ob willkürlich oder unwillkürlich, mag unerörtert bleiben —, viele „Lebende“ einfach übergangen und damit schwer gekränkt haben. — Der erste Abend war mit seiner lichtlosen Melancholie ein Konzert für Lebensüberdrüssige. Seine Musik legte sich wie ein Alp auf das Herz. Die Lieder Zemlinsky's nach Maeterlinck, fünf Gesänge von Schreker, fünfzehn Lieder nach Stephan George v. Schönberg, also der Hauptteil des Programms, ein dumpfes Hinbrüten; nur Frau Winternitz-Dorda und Frau Drill-Derridge brachten mit ihren schönen Stimmen ein wenig Aufmunterung. Die Klavierstücke von Suk aus dem Zyklus „Von Mütterchen“ und die Klavierstücke von Vitezlav Novak aus dem Zyklus „Pan“, von Herrn Stepan gut und mit Verstand vortragen, sind hübsche Stimmungsbilder, neuzeitliche Schumann-Musik. Neben einem Streichquartett von Zemlinsky aus dem Jahre 1898 und dem oft besprochenen Streichquartett mit Singstimme von Schönberg brachte der zweite Abend auch Novitäten: eine Klavier-sonate in einem Satz von Alban Berg. Gewiß ein interessantes Stück, reich an Schwierigkeiten, die der Interpret Goldschmied bewältigte. Dann noch vier Stücke für Geige und Klavier von Anton v. Webern. Entsetzliche Versuche, mehr Geräusch als Musik. Professor Rosés unübertreffliches Spiel kam diesen Dingen zugute; die Kammermusik wurde vom Rosé-Quartett bestritten. — Es erschienen nicht viele, aber parteifreundliche Gäste und diese feierten die Komponisten und die ausübenden Künstler.

K. V

⑨ 1912年7月4日 “Fremden-Blatt”, Wien, Theater und Kunst,

批評：K.

[Akademischer Verband für Literatur und Musik.]

「文学と音楽のための芸術文化協会」は、「生きるために余地を！」というあいまいなモットーにより2つのコンサートを追加することで、公開の音楽祭週間のプログラムに見られる隙間を埋める必要を感じたようである。これはいい考えだったが、不幸にも演奏が偏っていたことが玉に瑕だった。今夜芸術文化協会が呼んだ連中のほかに、オーストリアには値打ちのある作曲家は本当にいなかったものだろうか？シェーンベルクとその弟子しか、本当にいないのだろうか。言えることは、音楽祭週間は賭けで、しかも危険な賭けだったということだ。今回は有名な作品と議論の余地のない作品だけが許容された。目標は達成された。音楽祭週間はこのことを証明し、またすでに上品に来年の同種の催しの宣伝もしている。そしてこの来年の演奏会は、将来において何がよい芸術であるかを決める現在活動している芸術家にとっては、きまぐれにあるいは議論されないかもしれないが、生きている人間の多くを無視して傷つけるだけの、2つの芸術文化協会のコンサートよりは役にたった。

陰鬱なメランコリーを伴った一晩目の演奏会は、人生に疲れた人々にふさわしいものだった。その音楽は悪魔のように心にのしかかった。メーテルランクによるツェムリンスキーの歌曲や、シュレーカーからは5曲、シェーンベルクからはシュテファン・ゲオルゲによる15曲のリート。これら主要なプログラムは、息苦しく思い悩むものばかりだった。ヴィンタニッツ＝ドルダとデリル・オリッジの美しい声だけが、少しばかりの気晴らしになった。シュテパンが巧みに演奏した、スークの《Vom Mütterchen》とノヴァクの《Pan》の連作からのピアノ曲は、現代のシューマンのように、感じのいい音画となった。ツェムリンスキーの1898年の弦楽四重奏曲としばしば話題にされる声楽を伴ったシェーンベルクの弦楽四重奏曲[訳者注：第2]の他に、二晩目には新作が演奏された。アルバン・ベルクの1楽章形式のピアノ・ソナタである。興味深い作品で、難易度も高いが、演奏者ゴルトシュミートが克服した。そのあとにまだ、ヴェーベルンのヴァイオリンとピアノのための4つの曲があった。途方もない試みで、音楽というよりも騒音だったが、ロゼ教授の卓越した演奏に助けられた。室内楽はロゼ弦楽四重奏団によって奏された。来場者は多くはないが、演奏者の招待者がいて、作曲者と演奏者に称賛を送った。

【付録資料3】『架空庭園の書』全31詩分析表

	タイトル	詩の形式	格	揚格の数	脚韻	主題	キーワード	視点(主格)	その他の人物	
第1ブロック	1	Wir werden noch einmal zum lande fliegen	6行1節、マドリガル風	ヤンプス		aBacDc	かの地への移動と距離を、オリエントへの空間的・時間的距離に置換	紅玉	私達	お前
	2	Als durch die dämmerung jähe	10行1節	不規則だがダクテュルス中心	3Hebig中心	aBBaccDeeD彷徨韻	一族発祥の地である「かの地」への到着と「魂の転換」。詩的自我は王になる。	香油、ヤシの葉(棕櫚)	私	
	3	Kaum deuten dir gehorsam offne bahnen	8行2節	ヤンプス	不規則(5、4、3)	第1節:Weiblich, 交叉韻第2節Männlich,	支配者へ転換。戦乱・破壊・略奪殺戮。大地との結びつきによって罪は贖われ種が芽吹	上行の単語と下降の単語	(お前=詩的自我)	私達
	4	In hohen palästen aus dunklen und schimmernden quaden	6行2節	ダクテュルス	5Hebig	abCabC	肉欲。悲嘆。勝利の儀式。	天幕・大理石。肉。葡萄酒。バジルの藪。	私	我が紋章をおびたる者たちの轟
	5	Nachdem die hehre stadt die waffen streckte	4行3節	ヤンプス	5Hebig	抱擁韻+交叉韻	征服された都市の戦乱の収束を回顧的。内省的に描いている。	死者、戦士、遺骸、怒り、瓦礫、征服者、神	—	征服者、死者、侵略者
	6	Kindliches Königtum	4行5節	ヤンプス	5Hebig	MännlichとWeiblichで交叉韻	「汝」の権力意思是幼児に遡る。	王座・王冠、貴石、密集した藪、異邦と遠方	お前(=詩的自我)	父
	7	Halte die purpur- und goldnen	5行4節	ダクテュルス	不規則3と2	AbbbA抱擁韻	戦乱や王権の思いから離れ、僧院の庭で白昼、夢に耽る	緋色と金色、鳥	—	
	8	Meine weissen ara haben	8行1節	トロヘーウス中心だが不	不規則(4、3、2)	aabCCbdd	鸚鵡の鳥かご。叫びも歌いもせずまどろみ、夢見る。(王の鬱屈の象徴)	白とサフラン黄色、ナツメヤシ。	私の白い鸚鵡	
		1ページの空白								
	9	Vorbereitungen	7行3節	第1、2節ヤンプス第3節トロヘーウス	5Hebig	abbabaa等変形する	王のための婚礼の準備。しかし準備では到達できないところにいる王。第3、4詩に共通点有。	熟れた果実、蕾。	お前(女性)	
10	Friedensabend	2行6節	ヤンプス	5Hebig	対韻	世界の荒廃と、そこから見え隠れする声。一節ごとに、触覚、視覚、聴覚…とイメージを変化させている。	青ざめた、漆黑、硫黄色、没落、奴属	(客観世界)		
	1ページの空白									
ベルクが使用したテクスト)	11	Unterm schutz von dichten blättergründen	8行1節	トロヘーウス	5Hebig	すべてWeiblich	枠内詩の空間描写。架空庭園の様子。	かすかな声、森、褐色、大理石+F5、F11蠟燭と炎	(客観世界)	
	12	Hain in diesen paradiesen	9行1節	トロヘーウス	4Hebig	すべてWeiblich	楽園への一描写。第11詩と関連。	楽園、草原と神殿、コウノトリ、金色の井草	(客観世界)→私	私の夢
	13	Als neuling trat ich ein in dein gehege	7行1節	ヤンプス	5Hebig	abacba, Weiblich	新参者として囲い地に入る。(支配者→奉仕者)	新参者、囲い地、望み、忍耐	私	お前
	14	Da meine lippen reglos sind und brennen	7行1節	ヤンプス	5Hebig	aBBacBc抱擁韻的	我に返った「わたし」、だが立ち去らない。格子を挟んで彼女と眼差しを交わしたため	唇。領地、格子。眼差し跪く	私	他の領主
	15	Saget mir auf welchem pfade	7行1節	トロヘーウス	4Hebig	abaccbc	かの女性への奉仕心	富、絹、バラやスマイル	私	彼女
	16	Jedem werke bin ich fürder tot	8行1節	トロヘーウス、5、6行目はヤンプス	5Hebig中心	AbbAAccA抱擁韻	愛におぼれて無能になる自分を嘆く。	仕事。奉仕と報い、許可と禁止。澄んだ朝。	私	御身
	17	Angst und hoffen wechselnd mich beklemmen	7行1節	トロヘーウス	5Hebig中心	abbcaacc	愛することへの苦しみ。Dassの多用。	不安と希望。ことば。ため息。憧れ。涙。	私	
	18	Wenn ich heut nicht deinen leib berühre	8行1節	トロヘーウス	5Hebig中心	abcdabcb	情欲に苛まれる。第4詩や第9詩で退けられた「肉」を求め、迫る。	魂の糸。裳のヴェール。苦惱。熱。肉。	私	御身
	19	Streng ist uns das glück und spröde	7行1節	トロヘーウス	5Hebig中心	aBBaCBC	一瞬の口づけは荒地地の一滴の水が如く、灼熱をまえにひび割れる。		私達	
	半ページの空白(第20詩のあるページの上半分)									
	空白が愛の成就を意味するか!?									

第2ブロック(シエーン)	20	Das schöne beet betracht ich mir im harren	8行1節	ヤンプス	5Hebig	abbaCDCD抱擁韻と交叉韻	聖母の庭から愛の庭(=愛する女性)への転換。肉体の象徴。	花壇、真紅の茨、台、ピロードの毛、羊齒、綿、鈴蘭、ぬれた口、甘い果実	私	
	21	Als wir hinter dem beblünten tore	8行1節	トロヘーウス	5Hebig中心だが不規則的	abbacbc	過去時制。私たちにそれは至福をもたらしたのか、という疑いと悔恨を胸に二人はただ寄り添っていた。	花飾りの門。息、震え	私達	
	22	Wenn sich bei heilger ruh in tiefen matten	8行1節	ヤンプス	5Hebig	abCabdCd	ふれあいの後にも、思いはつい暗い将来へむかう。	異形の影、夜警、血をすすろうとする白洲	私達	私たちを脅かすであろう人や物
	23	Du lehnest wider eine silberweide	8行1節	ヤンプス	5Hebig	abbacddc抱擁韻	寝所から出て庭にいる。私は船に乗るが、彼女は留まる。(第11. 12詩での水が思い出される)男が架空庭園から逃げ去ることを	岸辺、銀柳、扇のギザギザ、茂み、小舟、散った鼻	私	お前
	24	Sprich nicht immer	14行1節	トロヘーウス	2Hebig	abbccddeFgcgeaF	晩秋(二人の関係においても)滅び、破たん、詩の慄き。松明が第11詩と関連。	風、破壊者、爆ぜたマルメロ、年の瀬、雷雨、ゆらめく光	私	お前
	25	Wir bevölkerten die abend-düstern	12行1節	、トロヘーウス、最終行はヤンプス	5Hebig、最終行のみ4Hebig	aBaBcDDcEffe	夕暮れの園丁を振り返る。彼女は去った。(実際は男が去ったのだが)花咲く草原は朽ちた草原に。招いた棕櫚は追い立てる棕櫚	夕暮れ、折れる、割れる、萎える、迷う、刺す、雲、	私達(過去)私	彼女
1ページの空白										
第3ブロック	26	Des ruhmes leere dränge sind bezwungen	4行3節	ヤンプス	5Hebig	交叉韻(MännlichとWeiblichの交互)	愛を知った彼は、名声も権勢も預言者の言葉も失った。	宝、力、栄光、異教徒、乳と象牙	客観的に私とお前を描く	私、御身
	27	Indes in träumen taten mir gelungen	4行3節+6行	ヤンプス、第3,14,18行はトロヘーウス	4-5Hebig	abab交叉韻	私の国の半分は奪われるが、反撃に立ち上がることもない。失われた絶対権力を回顧し、ただ歌人鳥の歌声だけが慰み。第8詩の鸚鵡に対応。	夢、国、裏切者、赤、裁き場、歌人鳥、ミルテ	私	
	28	Ich warf das stirnband dem der glanz entflohn	最長8+6+8+6+6+4+6の38行6節	ヤンプス	不規則だが5Hebig中心	韻は踏んでいるが不規則	国を捨て、シーラスのパシヤに歌人として仕える。その一方でパシヤを暗殺すべく刃を研ぐが、威風堂々たるパシヤを前にそれもできず、川辺にたたずみ、入水をほのめかす。	賛歌、冠、帰還、ティンパニとシンバル、短剣、蠟燭、蒼白、奴隸、イチジク、川	私(かつての王)→客観(奴隸)	
	29	Wo am letzten rastort reiter	12行1節	トロヘーウス	4Hebig	aabcbaEdE	都市を離れ、死する場所へ赴くまえの小休止。彼がかつての王であることをもはや誰も覚えていないが、彼は人も光も恐れる。	休息地。壺。光。	彼	先導者や遍歴者や水運びの女
	30	Er liess sich einsam hin auf hohem steine	5+1+5+1の計12行	ヤンプス	5Hebig中心	abbaCC	コロンが次の詩との関連を示す。ひとり川淵の高い岩の上に登ると、草木やしづくが、彼の嘆きそのものであるかのようにざわめく。	岩の上、恩寵と命令。櫃。ため息。草。杉とハンノキ。雫。	彼	
1ページの空白										
31	Stimmen im Strom	4行4節	ダクテュルス	4Hebig	aBaB交叉韻(WeiblichとMännlichの交替)	前詩で聞こえてきた川からの声。-ndeの繰り返しによるリズム。第28詩のように、水の中に逃れるように誘う。	揺れ動くもの。逃げ場、貝の四肢、珊瑚の唇、波、想いと歌、接吻(=入水)	お前たち		

※太字はタイトル付、細字はタイトルなしのため便宜的に詩の一行目を記した。
 ※ゲオルゲの書法に従い、すべての単語の頭文字も小文字で表記した。
 ※脚韻の欄の大文字は男性終止(揚格で終わる)、小文字は女性終止(抑格で終わる)を示す。

付録資料 4 : 『架空庭園の書』 全訳

1. [Wir werden noch einmal zum lande fliegen]

Wir werden noch einmal zum lande fliegen
Das dir von früh auf eigen war:
Du musst dich an den hals des zelters schmiegen ·
Du drückst an seinen zäumen den rubin
In einer heissen nacht und ohne fahr
Gelangst du hin.

私達はもういちど飛んでゆこう
早くから君のものだった土地に。
君は馬の首にもたれかからねばならない
君はその馬鞍にルビーを押し付ける
ある暑い夜に、危険もなく
君はあちらに行きついた。

2. [Als durch die dämmerung jäh]

Als durch die dämmerung jäh
Breite röte sich wies ·
Balsamduft mich umblies ·
Kannt ich die freundliche nähe:
Stammes boden und mauern.
Stolz und mit glücklichem schauern
Wandel der seele geschah
Als ich die üppig und edel
Zu mir sich neigenden wedel
Erster palmen wiedersah.

突然の薄明を通して
広々と赤い（朝焼け）が現れて
バルサムの香が私をとりまいたとき、
好意的なものが近づいていることを知った
すなわち一族の土地と城壁が。
誇りと幸せな身震いを伴って
魂の変化が起こった
私に向かって傾けられた
豊かで高貴な
最初のシュロの葉の扇を再び見たときに。

3. [Kaum deuten dir gehorsam offene bahnen]

Kaum deuten dir gehorsam offene bahnen
Nach den ersehnten höchsten stufen ·
Als der gewölbe beute · stahl und fahnen ·
Betäubend dir entgegenrufen:
Von säulen die im schutte dampfen
Von schwertern die von staub und purpur kleben ·
Talaren drauf die rosse stampfen
Und armen die begeistert sich erheben.

君にとってはほとんど意味を持たない
待望の最も高い段階に向かって従順に開かれた道は
丸天井の戦利品、鋼と旗々が
つんざくばかりに君に呼びかけても。
煙っている瓦礫の柱について
塵と緋衣のついた剣について
馬に踏まれた職服
そして熱狂して高く掲げられた腕。

Dazwischen bebt ein tiefer laut:
Vergiss mit uns im bund
Die würde so dir anvertraut
Und küsse froh den grund
Wo gold- und rosenschein
Der weichen wünsche frevel sühnt ·
Den grund auf dem allein
Die süsse saat hienieden grünt.

その間へ低い音が響く
私たちとともに忘れよ、
君に委ねられた権威を、
そして嬉しく大地に口づけせよ、
柔らかな希望の金と赤の光が
冒涇を償うところに
その大地に口づけせよ、その上でのみ
甘い作物がこの世に芽生える。

付録資料 4 : 『架空庭園の書』 全訳

4. [In hohen palästen aus dunklen und schimmernden quadern]

In hohen palästen aus dunklen und
schimmernden quadern
In bauschenden zelten die himmlische gaben
bescheeren
Verschönert des liches von oben ergossene flut
Die leiber vom weiss des marmors mit
bläulichen adern
Vom saftigen gelb der reife-beginnenden beeren –
Die leiber die hellrot wie blüten und hochrot wie blut.

Da ich mich von ihnen zu trennen beschloss
um ein reines
Erhabnes geniessen berauscher
sieges-gebräuche:
Verscheuch ich den gram der mich abermals
leise bestahl
Mit hülfe der blumigen sprühenden geister des
weines?
Erhebt von dem schläfernden pfühl der
basilien-sträuche
Mich meiner gewappneten schall im
erwachenden strahl?

黒っぽくほのかに輝く角石で造られた高い宮殿の中

神の施しものを贈られた膨らんだ天幕の中には

上方から降り注ぐ光の洪水が肉体を美しくする
その肉体は 薄青い血管のある白い大理石の肉体

熟しはじめたベリーみずみずしい黄色の肉体
花々の明るい赤色や血のような真紅の肉体。

私はその色々の肉体から離れようと決心した

陶醉するような勝利の習慣を純粹かつ崇高に享受するために

私は 再び密かに私にとりつく苦悩を追い払おうか？

香高くしぶきを上げる葡萄酒の精の助けを借りて。

バジルの茂みの眠っている寝床から

目覚めさせてくれる光の中で 私の武装した（兵士たち）
のざわめきは、私を高揚させるだろうか？

付録資料 4 : 『架空庭園の書』 全訳

5. [Nachdem die hehre stadt die waffen streckte]

Nachdem die hehre stadt die waffen streckte ·
Die breschen offen lagen vor dem heer ·
Der fluss die toten weitertrug zum meer ·
Der rest der kämpfenden die strassen deckte

Und der erobrer zorn vom raube matt:
Da schoss ein breites licht aus wolkenreichen ·
Es wanderte versöhnend auf den leichen ·
Verklärte die betrübte trümmerstadt

Und haftete verdoppelt an der stelle
Wo der Bezwinger durch die menge stob
Der kühn dann über eines tempels schwelle
Die klinge rauchend zu dem gotte hob.

崇高な都が武器を置いたあとで、
突破口は軍隊の前の場所に開かれて、
流れは死者たちを海へ押し流し
戦いの生き残りは道路を覆った

そして征服者の怒りは強奪に(うんざり)ぐったりした
そのときに幅広い光が厚い雲の間から射しこんだ
それは屍の上をなだめつつ彷徨い
悲しげな瓦礫の街を美しく変容させた

そして2倍になってその場に照りつけた
征服者が群衆をけちらして通り
神殿の敷居を大胆にも超えて
湯気の立つ剣を神に向かってふりかざしたところに。

付録資料 4 : 『架空庭園の書』 全訳

6. KINDLICHES KÖNIGTUM

Du warst erkoren schon als du zum throne
In deiner väterlichen gärten kies
Nach edlen steinen suchtest und zur krone
In deren glanz dein haupt sich glücklich pries.

Du schufest fernab in den niederungen
Im rätsel dichter büsche deinen staat ·
In ihrem düster ward dir vorgesungen
Die lust an fremder pracht und ferner tat.

Genossen die dein blick für dich entflamte
Bedachtest du mit sold und länderei ·
Sie glaubten deinen plänen · deinem amte
Und dass es süß für dich zu sterben sei.

Es waren nächte deiner schönsten wonnen
Wenn all dein volk um dich gekniet im rund
Im saale voll von zweigen farben sonnen
Der wunder horchte wie sie dir nur kund.

Das weisse banner über dir sich spannte
Und blaue wolke stieg vom erzgestell
Um deine wange die vom stolze brannte
Um deine stirne streng und himmelhell.

幼い王国

お前はそのとき既に王になるべく選ばれていた
お前の父の庭の砂利の中に
その輝きの中でお前が幸福だと思える王冠のための
貴石を求めていとき。

お前はくぼ地に
密生した茂みの迷路の中にお前の国を作った
その薄暗さのなかで
異国の華麗さと遠方の行為の喜びを聴いた。

お前の眼差しがお前のために燃え上がらせる同志に
お前は報酬と私有地を与えた
彼らはお前の計画、お前の任務を信じた
そしておまえのために死することさえ甘んじていた。

それはお前の最も美しい喜びに満ちた夜々だった
お前のまわりに円形にひざまづく民が
枝々と色彩と太陽に満ちた広場で
お前にしか知らされない奇蹟に耳を傾けたときが。

白い旗がお前の頭上に張られ
そしてブロンズの台座から青い雲が昇った
誇りに燃えるお前の頬のまわりに
いかめしく天の明るさのお前の額のまわりに。

付録資料 4 : 『架空庭園の書』 全訳

7. [Halte die purpur- und goldnen]

Halte die purpur- und goldnen gedanken im zaum ·
Schliesse die lider
Unter dem flieder
Und wiege dich wieder
Im mittagstraum.

Vögel verstummt in den gärten auf blume und ast ·
Mit kronen und reifen
Metallblauen streifen
Geringelten schweifen ·
Sie schaukeln zur rast.

Ferne schlagen die trommeln aus silber und zinn.
Doch keine klänge
Nicht wechselgesänge
Noch harfenstränge
Beladen den sinn.

Zierat des spitzen turms der die büsche erhellt ·
Verschlungnes gefüge
Geschnörkelte züge
Verbieten die lüge
Von wesen und welt.

8. [Meine weissen ara haben]

Meine weissen ara haben
safrangelbe kronen ·
Hinterm gitter wo sie wohnen
Nicken sie in schlanken ringen
Ohne ruf ohne sang ·
Schlummern lang ·
Breiten niemals ihre schwingen –
Meine weissen ara träumen
Von den fernen dattelbäumen.

緋色と金色の考えを慎む
リラの木の下で
瞼を閉じ
そしてお前はまた揺れていなさい
真昼の夢のなかへ。

小鳥は庭で花々と太い枝の上で沈黙する
冠と輪の（柄）
メタリックブルーのストライプと
カールする長い毛のある鳥。
彼らは憩に揺れる。

遠くから響く太鼓は銀と錫でできている
しかし響きもなく
交互合唱もない
ハープの弦もまた
心にとまらない。

茂みを明るくする先のとがった塔の装飾
もつれた構造
ごてごてと飾りたてられた
本質と世界の
偽りを禁ずる。

私の白い鸚鵡は持っている
サフランのような黄色の冠を
彼らの住まう格子の後ろで
華奢な輪のなかで彼らはずき
呼び声も歌もなく
長らくまどろむ
彼らの翼を一度も広げることもなく
私の白い鸚鵡は夢見る
遠いナツメヤシの木の夢を。

付録資料 4 : 『架空庭園の書』 全訳

9. VORBEREITUNGEN

Den jungen leib mit unversehrten reizen
Soll man vom neumond ab mit milch und wein
Vom halben bis zum vollen schein
In einem bad von öl und salben beizen –
Palast und schmuck und mägde seien dein!
Und priester die die hände auf dich legen
Verrichten vor dir täglich einen segen.

Auf dass du einer fürstin ähnlich siehst
Und auch in tiefer zucht
Stumm in erwartung kniest ·
Dass reich und schwellend eine reife frucht
Und eine knospe duftig zart
Am fest der strenge meister dich gewahrt
Und seiner würdig dich erkiest.

Und du selber? – liebst dich lang zu läutern ·
Mit den reinen zauberkräutern
Deinen geist in einsamkeit zu schonen ·
Ihn mit der erharrung schauer lohnen
Bis der vorhang birst
Vor dem ausbund aller zonen –
Den vielleicht du nie berühren wirst.

準備

無傷の魅力を備えた若い肉体を
新月からは乳と葡萄酒で
半月から満月までは
香油の風呂で湯浴みさせ、軟膏で色づけしたなら
宮殿と装飾品と下女はお前のもの！
そして聖職者はその手をお前の上に置き
お前の前で毎日祝福を与える。

お前が一人の後に似て見えるように
そしてまた徹底した躰においても
黙して期待のなかでひざまづく
熟した果実は豊かにふくらみ
つぼみは薄くかよわい
祝祭日に厳格な親方がお前を察知し
そして彼にふさわしいお前を選んでくれるように。

そしておまえ自身は？
純粹な魔法の薬草で時間をかけて浄めること
孤独の中にお前の精神をいたわるのを好むのか。
その精神を期待の身震い（するほどの喜び）で報いてあげることが好きなのか？
幕が引き裂かれるまで
すべての地帯（世界）の最も最適な場所（人）の前に。
その最良の場所をひょっとしたらお前は決して触れないであろうが。

付録資料 4 : 『架空庭園の書』 全訳

10. FRIEDENSABEND

Vom langen dulden sengend heisser stiche
Erholen sich die bleichen länderstriche

Und wolken schwarz und schwefelgelb belasten
Die kahlen mauern und die starren masten.

Die gärten atmen schwer von duft beladen .
Die schatten wachsen fester in den pfaden.

Die zarten stimmen schlummern und verstummen .
Die hohen mildern sich in sanftes summen.

Wie schemen locken nur die festgepränge
Die wilden schlachten lauten untergänge.

Im dichten dunste dringt nur dumpf und selten
Ein ton herauf aus unterworfenen welten.

平和の夕べ

焼けつくように熱い刺傷の長い忍耐から
青ざめた陸の地域は回復する

そして黒い雲と硫黄色の雲が
裸の城壁と突き出した柱に荷重をかける。

庭は充満した香りを呼吸し
影は小道に着実に伸びる。

やわらかな声はまどろみ、そして黙し、
高い声は柔らかいうなりへと和らぐ。

まぼろしを呼び寄せるものが祭りのにぎにぎしさだけであるように
はげしい戦闘は没落のように聞こえる。

濃密なもやのなか、屈服した世界から
ただぼんやりとごく稀に一つの音がこちらへ立ち昇る。

付録資料 4 : 『架空庭園の書』 全訳

11. [Unterm schutz von dichten blättergründen]

Unterm schutz von dichten blättergründen
Wo von sternern feine flocken schneien ·
Sachte stimmen ihre leiden künden ·
Fabeltiere aus den braunen schlünden
Strahlen in die marmorbecken speien ·
Draus die kleinen bäche klagend eilen:
Kamen kerzen das gesträuch entzünden ·
Weisse formen das gewässer teilen.

葉が密に茂る保護のもとで
星のかけらが雪のように降り
かすかな声は痛みを告げ
褐色の咽喉から 寓話の動物は
大理石の受け皿に光る水を放っている
そこから小さな流れが嘆きながら急いでいく
ろうそくが茂みを燃えさせようとやってきて
白いかたちが水を分かち。

12. [Hain in diesen paradiesen]

Hain in diesen paradiesen
Wechselt ab mit blütenwiesen
Hallen · buntbemalten fliesen.
Schlanker störche schnäbel kräuseln
Teiche die von fischen schillern ·
Vögel-reihen matten scheines
Auf den schiefen firsten trillern
Und die goldnen binsen säuseln –
Doch mein traum verfolgt nur eines.

この楽園の中の小さな杜は
花咲く草原と交互に造られている
色鮮やかにタイルが貼られたロビー。
ほっそりしたコウノトリの嘴が波立たせている池には
魚たちが様々な色に輝く
にぶい光の鳥々の列
斜めになった屋根の上でさえずる
そして金色のイグサはざわめく
しかし私の夢はただひとつのものを追う。

13. [Als neuling trat ich ein in dein gehege]

Als neuling trat ich ein in dein gehege
Kein staunen war vorher in meinen mienen ·
Kein wunsch in mir eh ich dich blickte rege.
Der jungen hände faltung sieh mit huld ·
Erwähle mich zu denen die dir dienen
Und schone mit erbarmender geduld
Den der noch strauchelt auf so fremdem stege.

新参者として私はお前の囲い地に歩み入る
私の顔にはそれまで驚きの表情が浮かんだこともなく
私の中に願いもなかった、精気溢れお前を見るまでは
組まれた若い手を 寵愛をもって見ておくれ
私を選んでおくれ お前に奉仕する者の一人として
そして憐れむ忍耐でいたわっておくれ
異郷の小径でまだつまづくような男を。

付録資料 4 : 『架空庭園の書』 全訳

14. [Da meine lippen reglos sind und brennen]

Da meine lippen reglos sind und brennen
Beacht ich erst wohin mein fuss geriet:
In andrer herren prächtiges gebiet.
Noch war vielleicht mir möglich mich zu trennen .
Da schien es dass durch hohe gitterstäbe
Der blick vor dem ich ohne lass gekniet
Mich fragend suchte oder zeichen gäbe.

私の唇が動かさずに燃えているので
初めのうちは私の足はどこに踏み込んだのかと注意を払う
そこは他の領主の華麗な領地だった
もしかしたらまだできたかもしれない、そこを離れることが 高い 格子の
間から
私が止むことなくひざまづいてきたあの眼差しが、
私のことを尋ねるように求めた、あるいは私に合図を送ったかのようにみ
えた。

15. [Saget mir auf welchem pfade]

Saget mir auf welchem pfade
Heute sie vorüberschreite –
Dass ich aus der reichsten lade
Zarte seidenweben hole .
Rose pflücke und viole .
Dass ich meine wange breite .
Schemel unter ihrer sohle.

私に言ってくれ どの道の上に
今日彼女が歩き過ぎるのか
もっとも豪華な長持から
私はしなやかな絹織物を取り出す
バラを摘み スミレを摘み
私は自分の頬を広げ
彼女の足のせ台になろう。

16. [Jedem werke bin ich fürder tot]

Jedem werke bin ich fürder tot.
Dich mir nahzurufen mit den sinnen .
Neue reden mit dir auszuspinnen .
Dienst und lohn gewährung und verbot .
Von allen dingen ist nur dieses not
Und weinen dass die bilder immer fliehen
Die in schöner finsternis gediehen –
Wann der kalte klare morgen droht.

いかなる仕事にも私はまったくやる気が出ない
お前を五感で私の近くに呼び寄せ
お前との新しい談話を紡ぎだす
奉仕と報い 許可と禁止
すべての物事のなかで このことだけを必要としている
そして涙する 美しい暗闇の中に生じた
絵たちが常に逃れていくことに
冷たく澄んだ朝が差し迫ってきたときに。

付録資料 4 : 『架空庭園の書』 全訳

17. [Angst und hoffen wechselnd mich beklemmen]

Angst und hoffen wechselnd mich beklemmen ·
Meine worte sich in seufzer dehnen ·
Mich bedrängt so ungestümes sehnen
Dass ich mich an rast und schlaf nicht kehre
Dass mein lager tränen schwemmen
Dass ich jede freude von mir wehre
Dass ich keines freundes trost begehre.

不安と希望とがいれかわりたちかわり私を息苦しくさせる
私の言葉たちはため息の中に拡散し
あまりに激しい憧れが私を圧迫するので
私は休息と睡眠に身を向けることなく
涙は私の寝床を洗い流す
私はどの喜びも自分から遠ざけ
私は友の慰めも求めない。

18. [Wenn ich heut nicht deinen leib berühre]

Wenn ich heut nicht deinen leib berühre
Wird der faden meiner seele reissen
Wie zu sehr gespannte sehne.
Liebe zeichen seien trauerflöre
Mir der leidet seit ich dir gehöre.
Richte ob mir solche qual gebühre ·
Kühlung spreng mir dem fieberheissen
Der ich wankend draussen lehne.

今日私がお前の肉体に触れられないのであれば
私の魂の糸はちぎれてしまうだろう
張りすぎた弦のごとく。
愛のしるしは喪章であってくれ
お前に所有されてから苦しみ続けている私にとって。
こんな苦しみは私に当然のごとく与えられるのか判断して
ください 激しく熱い私に涼しさを撒いてください
外でふらつきながらよりかかる私に。

19. [Streng ist uns das glück und spröde]

Streng ist uns das glück und spröde ·
Was vermocht ein kurzer kuss?
Eines regentropfens guss
Auf gesengter bleicher öde
Die ihn ungenossen schlingt ·
Neue labung missen muss
Und vor neuen gluten springt.

幸福とは私たちに厳しく、そしてもろいもの
短い口づけが何になるというのだ？
一粒の雨の滴のそそぎが
焼かれて褪せた荒れ地の上に
荒れ地はその滴を楽しまずに飲み込む
新しく元気づけるものなしで済まされねばならない
そして新たな灼熱をまえにひび割れる。

付録資料 4 : 『架空庭園の書』 全訳

20. [Das schöne beet betracht ich mir im harren]

Das schöne beet betracht ich mir im harren ·
Es ist umzäunt mit purpurn-schwarzem dorne
Drin ragen kelche mit geflecktem sporne
Und sammtgefiederte geneigte farren
Und flockenbüschel wassergrün und rund
Und in der mitte glocken weiss und mild –
Von einem odem ist ihr feuchter mund
Wie süsse frucht vom himmlischen gefild.

待ちわびている間に私は美しい花壇を観察した
紫がかった紅黒い茨で囲まれていた
その中でまだらのある花被の距とともに花の萼が突起する
そして羽毛状の傾いたシダ
そして雪片の束 水のような緑色でまるい
そして真ん中に白くて優しい鈴
ひとつの呼吸によって彼女の口は湿気を帯び
この世ならぬ野の甘い果実のようだ。

21. [Als wir hinter dem beblünten tore]

Als wir hinter dem beblünten tore
Endlich nur das eigne hauchen spürten
Warden uns erdachte seligkeiten?
Ich erinnere dass wie schwache rohre
Beide stumm zu beben wir begannen
Wenn wir leis nur an uns rührten
Und dass unsre augen rannen –
So verbliebest du mir lang zu seiten.

私たちは花で飾った扉の後ろで
とうとうただ自分たちの吐息だけを感じたとき
想い描いた至福が私たちに実現したのだろうか？
私は思い出す
私達ふたりはか弱い葦のように黙って震え始めたのを
私たちがそっと互いに触れたとき
そして私たちの目から涙が流れたのを
そしておまえは長いこと私の傍らにとどまっていた。

22. [Wenn sich bei heilger ruh in tiefen matten]

Wenn sich bei heilger ruh in tiefen matten
Um unsre schläfen unsre hände schmiegen ·
Verehrung lindert unsrer glieder brand:
So denke nicht der ungestalten schatten
Die an der wand sich auf und unter wiegen ·
Der wächter nicht die rasch uns scheiden
dürfen
Und nicht dass vor der stadt der weisse sand
Bereit ist unser warmes blut zu schlürfen.

深い草地の中 聖なる休息の傍らで
私たちのこめかみのまわりに私たちの手を寄り添わせると
私たちの四肢の熱気が慕情を和らげてくれる
だから考えるな 醜い影を
壁の上に下に揺れるその影を
私たちを即座に離れさせることのできる守衛のことを
そして町の前の白い砂が
私たちの温かい血をすする準備ができているということ。

付録資料 4 : 『架空庭園の書』 全訳

23. [Du lehnest wider eine silberweide]

Du lehnest wider eine silberweide
Am ufer · mit des fächers starren spitzen
Umschirmest du das haupt dir wie mit blitzten
Und rollst als ob du spieltest dein geschmeide.

Ich bin im boot das laubgewölbe wahren
In das ich dich vergeblich lud zu steigen..
Die weiden seh ich die sich tiefer neigen
Und blumen die verstreut im wasser fahren.

お前は岸辺の銀の柳に向かってもたれる
固い扇のとがった先端で
おまえは頭を保護する 電光のように
そしておまえは戯れるかのように装身具を転がす。

私は小舟に乗り葉の天井を保つ
その中で私は お前に乗るように言ってみたが無駄だ
った 深く傾く柳を私は見る
そして花々は水の中に散って行く。

24. [Sprich nicht immer]

Sprich nicht immer
Von dem laub ·
Windes raub ·
Vom zerschellen
Reifer quitten ·
Von den tritten
Der vernichter
Spät im jahr.
Von dem zittern
Der libellen
In gewittern
Und der lichter
Deren flimmer
Wandelbar.

絶えず話すな
風の略奪にあった
木の葉について
熟したマルメロの
爆ぜることについて
年の終わりに
滅ぼすもの者たちの
歩みについて。
嵐のなか
トンボが
震えることについて
そして燈火の震えについて
そのきらめきは
うつろいやすい。

付録資料 4 : 『架空庭園の書』 全訳

25. [Wir bevölkerten die abend-düstern]

Wir bevölkerten die abend-düstern
Lauben · lichten tempel · pfad und beet
Freudig – sie mit lächeln ich mit flüstern –
Nun ist wahr dass sie für immer geht.
Hohe blumen blassen oder brechen ·
Es erblasst und bricht der weiher glas
Und ich trete fehl im morschen gras ·
Palmen mit den spitzen fingern stechen.
Mürber blätter zischendes gewühl
Jagen ruckweis unsichtbare hände
Draussen um des edens fahle wände.
Die nacht ist überwölkt und schwül.

私たちは夕日の暗い園亭や
明るい神殿 小径や花壇にいた
楽しげな 彼女は微笑み、私はささやいて
今や彼女が永遠に行くことは真実だ
高い花々は色褪せるか折れる
池や水面は青ざめ 砕け
そして私は朽ちた草地の中で足をとられる
そして先のとがった指でシュロの葉は刺す。
音を立てながらうごめくもろくなった葉を
目に見えぬ手がぐいぐい追いやる
外で エデンの園の色褪せた壁のまわりへ
夜は曇り、むせかえるようだ。

付録資料 4 : 『架空庭園の書』 全訳

26. [Des ruhmes leere dränge sind bezwungen]

Des ruhmes leere dränge sind bezwungen
Seit einen schatz es zu bewahren gilt
Den ich nachdem ich viel verlor errungen ·
Der jeden durst nach andrem prunke stillt.

Die hände zum gebieten ausgestreckt
Vergassen ihre kräfte zu erproben
Weil sie vor dir von deinem glanz bedeckt
In heidnischer verzückung sich erhoben

Und seines amtes heiligkeit verlezet
Der mund der seherwort gependet
Seit er sich neigend einen fuss benezt
Der milch und elfenbein im teppich blendet.

27. [Indes in träumen taten mir gelungen]

Indes in träumen taten mir gelungen ·
Ich zarter weisen mich beflissen ·
Sind die feinde in mein land gedrunge
Sie haben bis zur hälfte mirs entrissen.

Ich aber kann mich nicht zur rache rüsten ·
Zum lezten male war ich held
Als man mir die verräter von den küsten
Herbeigeführt ins rote richterfeld.

Da konnt ich unverwandt noch blicken
Wie sie die nicht gehorsam mir gezollt
Zu boden lagen und auf jedes nicken
Vom glatten schlanken rumpf ein haupt gerollt.

Ich muss mein schönes land gebeugt betrauern ·
Dieses sei allein mein trost:
Der sänger-vogel den zertretne fluren · mauern
Und dächer · zügelnd wie ein feuerrost ·
Nicht kümmern singt im frischen myrtenhage
Unablässig seine süsse klage.

栄光のむなしい希求は屈服され
一つの宝をとどめておく価値を見いだしてからは
私が勝ち取った多くのものを失った後で
他の豪華なものに対するどんな渴望も満たす宝を。

支配のために伸ばされた手は
その力を試すことを忘れた
その手はお前の前で、お前の輝きによって包まれ
異教（エキゾチック）の恍惚の中でその手は掲げられたからだ

そして預言者の言葉を授けられた口は
その公職の聖性を傷つけた
彼がひとつの足をかがんで濡らしてからは
絨毯の乳と象牙の色さえも曇らせるようなその足を。

夢の中では 私は柔らかな方法に専念することが
うまくいっていたのにひきかえ
敵は私の土地に進撃し
私から半分までも奪い取ってしまった。

私にはしかし復讐のための準備を整えることができない
私が最後に英雄だったのは
私の許へ 浜から裏切者たちが
赤く染まった裁きの場へ 連れてこられた時だ。

そこで私はまだ目を逸らさずに見つめることができた
従順に私に敬意を表するようなことのない者が
床に横たわり うなずくごとに
滑らかなほっそりした胴から頭が転がり落ちるのを。

私は屈服させられた私の美しい国を悼まねばならない
それは唯一の私の慰めであろう：
歌人鳥がばらばらになった道や壁
それから火格子のようにめらめら燃える家々に
ちっとも構わずに 新緑のミルテの生け垣の上で
絶え間なくその甘い嘆きを歌うことが。

付録資料 4 : 『架空庭園の書』 全訳

28. [Ich warf das stirnband dem der glanz entfloh]

Ich warf das stirnband dem der glanz entfloh
So dass es klirrte hin und satt verliess ich sie:
Den saal in den der süden seine schätze räumt .
Die höfe wo das wasser duftig spielt .
Der säulenmauern erz und lazuli
Und meinen thron –
Und ging zu dienen einem pascha der befiehlt
In einer Schiras die in rosennebeln träumt.

Ich freute ihn in langen wochen treu
Durch jubellieder die ich ihm gesungen .
Durch kränze die ich für ihn flocht .
Ich beugte mich zu ihm herab voll scheu .
Zu ihm der alle meuterer bezwungen
Und viele fremde gegner unterjocht.

An einem siegesabend war er heimgekommen
Das volk umgab ihn wie der brandung saus .
Ich hatte einen dolch für ihn geschliffen:
Er stirbt sobald das wachs erlischt –
Doch als er kaum die stiegen gross und stolz erklimmen
Und ich den ehrentrunk für ihn gemischt:
Hat eine neue reue mich ergriffen .
Ich schleiche blass und stumm hinaus.

In allen strassen und palästen dröhnen
Die pauken und die zimbeln im verein
Und wein und liebe lohnt den tapfern söhnen .
Sie schmücken mit geraubter pracht
Die töchter deren lippe glüht und lacht
Im garten bei der fackeln gelbem schein.

私はその輝きを失った飾りバンドを放った
その結果それは音をたててあちらへ 私は離れた
南部の彼の宝を眠らせている広間を
水が軽やかに戯れる中庭を
金属の柱壁と天藍石の
それから私の玉座を
それからバラの霧の中で夢見る、あるシーラスで指揮をとる
ひとりのパシャに仕えるために旅立った。

私は長い間忠実に彼を喜ばせた
彼に寄する賛歌をうたい
彼のために編んだ冠で
私は彼にびくびくしながら屈服した。
すべての反乱者を屈服させ
そしてたくさんの異国の敵を制圧した彼に。

ある勝利の夕べに彼は帰郷した
民衆はざわめき打ち寄せる彼がごとく押し寄せた
私は彼のためにナイフを研いだ
蠟燭が消えるや否や 彼は死ぬのだ
だが彼が大きな階段を誇らしげに登ってきて
そして私は栄誉の飲み物を彼のために混ぜ終わりもしないうちに
新たな悔恨が私をとらえて
私は青ざめ、そして黙ってあちらへそっと歩き出した。

すべての道と邸宅の中で
ティンパニとシンバルと一緒に響き
そしてワインと愛は勇敢な息子たちをねぎらう
彼らは強奪した装身具で飾りたて
娘たちはその唇を燃え立たせながら笑う
黄色い光がゆらめく庭で。

付録資料 4 : 『架空庭園の書』 全訳

Der sklave geht · noch einmal kurz vorm tore
Will ihm ein strauch der breite bunte blüten trug
Vom ruhme lispeln · von der schmach ·
Er aber traut nicht mehr dem lug ·
Er bricht den zweig von einer sykomore
Und flieht den ort wo seine seele brach.

Der sklave geht · sein werk ist all geschehn.
Zum strome wo die sterblichen versinken
Und gläubig aller qual erlösung trinken –
Er kann der woge jezt ins auge sehn.

29. [Wo am lezten rastort reiter]

Wo am lezten rastort reiter
Und geschmückter züge leiter
Spähen nach erreichten zinnen:
Stillen wanderer ihr dürsten ·
Bieten wasserträgerinnen
IHM den krug und grüssen heiter ·
Niemand kennt den frühern fürsten.
Lächelnd dankt er · kein erbittern
Ist in ihm · doch flieht er weiter
Scheu weil seine hoheit bricht ·
Jede nähe macht ihn zittern
Und er fürchtet fast das licht.

奴隷はもう一度だけほんの少しの間扉の前へ行く
幅広く色とりどりの花の咲く灌木が
名誉について 恥辱についても 囁こうとも
彼はもはや偽りは信じない
彼はシカモア（イチジク）の木の枝を手折り
彼の魂が砕かれた場所を後にした。

奴隷は行く 彼の業はすべて成った
死ぬ運命にある者たちが沈む流れに向かって
そして敬虔に満ちてすべての苦しみの救済を飲む
彼は今や大波をしかと見ることができる。

最後の休憩所 乗り手と
美しく着飾った行列のリーダーが
到達した鋸壁を見張る
静かなさまよい人は渴きを覚え
水汲み女たちは申し出る
彼に水瓶を差し出し、快活に挨拶する
誰も以前の領主を知らない
微笑みながら彼は礼を言う 彼の中に怒りもなく
だが彼はさらに先へ逃れる
おどおどしながら なぜなら彼の尊厳はやぶれ
近づくものは彼を震えさせ
そして彼は光でさえも恐れる。

付録資料 4 : 『架空庭園の書』 全訳

30. [Er liess sich einsam hin auf hohem steine]

Er liess sich einsam hin auf hohem steine ·
Schon lag sein land mit gnaden und befehlen
Ihm sehr entfernt und schätze und juwelen
Erschienen wie in tief versenktem schreine
Als er das haupt in seine hände grub.

Er schwieg – ein seufzen sich um ihn erhuh:

Die gräser die betrübt am rande kauern ·
Das zwiegespräch der zedern und der erlen ·
Die lauten tropfen die von felsen perlen
Ergriffen das den menschen fremde trauern
Des der ein königtum verlor.

Und aus dem strom ein rauschen ihn beschwor:

31. STIMMEN IM STROM

Liebende klagende zagende wesen
Nehmt eure zuflucht in unser bereich ·
Werdet geniessen und werdet genesen ·
Arme und worte umwinden euch weich.

Leiber wie muscheln, korallene lippen
Schwimmen und tönen in schwankem palast ·
Haare verschlungen in ästige klippen
Nahend und wieder vom strudel erfasst.

Bläuliche lampen die halb nur erhellen ·
Schwebende säulen auf kreisendem schuh –
Geigend erzitternde ziehende wellen
Schaukeln in selig beschauliche ruh.

Müdet euch aber das sinnen das singen ·
Fliessender freuden bedächtiger lauf ·
Trifft euch ein kuss: und ihr löst euch in ringen
Gleitet als wogen hinab und hinauf.

彼は独りで高い石の上にいる
既に彼の国は恩恵と命令に満ち
彼は遠く隔たったところで 富と宝は
深く沈められた櫃のように思われる
彼が頭を彼の両手の中にうずめたときに。

彼は黙り、ひとつ深呼吸をして 体を起こした

縁にうずくまっている悲しげな草
ヒマラヤスギとハンノキの対話
固い真珠から滴る雫の音
それらは 王権を失った者の
人知れぬ嘆きをとらえた

そして流れからひとつのざわめきが彼に訴えた。

流れの中の声

愛しながら嘆きながら恐れながら (実在する)
私達の領域にお前たちの隠れ場所を求めなさい
享受し回復しなさい
腕と言葉はお前たちに優しく巻きつく。

二枚貝のような肉体 珊瑚のような唇
揺らめく宮殿で泳ぎ、そして響く
髪が枝分かれた岩礁に近づきながらからみつき
そして再び渦に巻かれる。

半分しか照らさない青みを帯びたランプ
回る柱脚の上に漂う円柱
音を立て震え引っ張り込む波
浄福の瞑想的な憩のなかで揺れ動く。

考えることと歌うことがお前たちを疲れさせたならば
つまり流れゆく喜びの落ち着いた走行 (流れ) に飽きたら
口づけをうける お前たちは循環のなかに消え失せ
波となって下へ上へと滑って行く。